A 601344

:H MAERKER

ZUR LITERATUR DER GEGENWART

830.9
M185zu

FÜHRER ZU DEN HAUPTPROBLEMEN
UND DEN HAUPTPERSÖNLICHKEITEN
DER GEGENWÄRTIGEN LITERATUR

*

:MÜNCHEN:

L. B. Wahr.

KROCHS BOOKSTORE
22 NORTH MICHIGAN AVE
CHICAGO

830.9
M185zu

Fred Walter
~ 1922 ~

Digitized by Google

Zur Literatur der Gegenwart

Digitized by Google

Friedrich Märker

Zur Literatur der Gegenwart

Führer zu den Hauptproblemen
und den Hauptpersönlichkeiten
der gegenwärtigen Literatur

Albert Langen, München
1921

Copyright 1921 by Albert Langen, Munich
Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung, auch für Rußland, vorbehalten
Friedrich Märker Albert Langen

Inhalt

Seite

Vorbemerkung 7

I. Erlebnis und Gestaltung 9

II. Körpererlebnis 29

Heinrich Mann, Kasimir Edschmid, Carl Sternheim, Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Carl Hauptmann, Herbert Eulenberg; Knut Hamsun.

III. Bedeutungserlebnis 61

August Strindberg, Walter Hasenclever, Franz Werfel, Theodor Däubler, Georg Kaiser.

IV. Einheit von Körpererlebnis und Bedeutungserlebnis 83

(Knut Hamsun); R. M. Rilke, Hanns Johst, Fritz von Unruh, Arnold Ulitz.

Vorbemerkung

Das Ziel dieses Buches ist nicht, sämtliche Autoren und sämtliche Werke der gegenwärtigen Literatur zu behandeln; es ist also damit, daß ich einen Dichter nicht erwähne, keine Ablehnung verbunden; — ich weiß manches Buch der gegenwärtigen Literatur, das ich für wertvoll halte, von dessen Nennung ich aber absehen muß, da es zu sehr für sich steht und ich hier nur von den Hauptströmen der gegenwärtigen Literatur und den für die verschiedenen Richtungen bezeichnendsten Persönlichkeiten sprechen will.

Erlebnis und Gestaltung

Realismus und Expressionismus sind die bekanntesten Worte, unter denen die literarischen Strömungen der Gegenwart zusammengefaßt werden.

Aber was heißt das: ein Dichter ist Realist — ein Dichter ist Expressionist?

Ist der Unterschied zwischen beiden der, daß der Realist seine Menschen wie im Alltag räuspern und stottern läßt, während der Expressionist oft wie ein erhabener Prediger und wie ein Philosoph spricht?

Oder ist das der Unterschied zwischen beiden, daß die Werke des Realisten vor allem von der sinnlichen Liebe, von der Kraft des Körpers und allen irdischen Dingen handeln, während der Expressionist meist nur die überirdische, rein seelische Liebe kennt und Gott, das Jenseits, das All und andere unsichtbare, rein geistige Dinge bedichtet?

Gewiß, der Realist unterscheidet sich vom Expressionisten sowohl durch seine Ausdrucksweise (seinen Stil) als auch durch das, was er ausdrückt (seinen Stoff, seine Weltanschauung).

Aber damit, daß wir den Stil und die Weltanschauung des Realismus mit dem Stil und der Weltanschauung des Expressionismus vergleichen, haben wir noch nicht den tiefsten Unterschied zwischen beiden gefunden. —

Was nun ist der tiefste Unterschied zwischen den einzelnen Kunstströmungen?

Es ist die Verschiedenartigkeit der ihnen zugrunde liegenden Erlebnisse.

Die verschiedenen Stile und Weltanschauungen sind — soweit sie nicht nur angelernt, aufgepfropft wurden — Symptome der verschiedenen Arten zu leben: zu erleben.

Der prinzipielle Unterschied der Erlebnisse ist der prinzipielle Unterschied der Dichtungen. —

Ich werde daher, um die Grundlagen der wichtigsten literarischen Strömungen zu geben, die hauptsächlichen Arten des Erlebens feststellen:

Die Vorstufe des Erlebens ist das alltägliche Sehen und Hören; wir sehen etwas: einen Stuhl, einen Tisch, ein Stück Brot und — vergessen es wieder. Wir werden nicht bewußt, daß wir gesehen haben.

Unsere Seele wurde nicht erregt.

Wir haben gesehen, — aber nicht: erlebt. —

Nehmen wir einen anderen Fall: ein Käufer steht vor einem Tisch, einem Stuhl oder einem Laib Brot und beurteilt ihn. Er sieht: die Eigenschaften der Dinge: er sieht: der Stuhl ist poliert oder unpoliert, das Brot ist dunkel oder hell. — Er schätzt die Größe, den Wert, und wenn er aus dem Geschäft geht, mag er wohl ein genaues Bild von dem Gegenstand im Gedächtnis haben, aber dieses Bild ist wie das Bild auf einer photographischen Platte:

gesehen und festgestellt, es ist bestenfalls mit der lebhaften aber nur intellektuellen Anteilnahme eines auf seinen Vorteil bedachten Käufers gesehen, und festgestellt, — aber es ist nicht: erlebt. —

Dieses Nur-Sehen und dieses intellektuelle Feststellen der Beschaffenheit ist die Grundlage des Naturalismus und des Realismus, soweit sie schlecht, soweit sie nicht: Dichtung, sondern bestenfalls Literatur sind.

Wer die Dinge nur gesehen, nicht: erlebt hat, kann sie nur nachzeichnen, nachahmen: nicht gestalten. Sie bleiben: unbeseelter, toter Lehm.

Das aber ist gerade der Sinn der Dichtung, daß sie den Menschen die Dinge tiefer erleben läßt als der Alltag. —

Und wer den Dingen nur wie ein Käufer: feststellend, beurteilend gegenübersteht, kann sie definieren, kann ihre Eigenschaften feststellen und kann diese Feststellungen geistreich und vielleicht unter lebhafter Anteilnahme des Intellekts aussprechen, aber sein Schreiben ist ebensowenig: Dichtung wie die wirklichkeitsgetreuen Abbildungen von Durchschnitten durch einen Gegenstand: einen Baum oder einen Laib Brot: Gemälde sind.

Diese Durchschnitte mögen noch so genau, — sie mögen mit dem heftigsten Eifer angefertigt sein, sie werden natürlich nie: Kunst.

Sie bleiben wie die Werke des Nur-Sehens in der Grenze der Schriftstellerei, das heißt einer Tätigkeit, die mit der Schrift aufstellt, was tatsächlich vorhanden ist.

Ich nenne als Beispiele des photographischen Sehens und des intellektuellen Feststellens der Beschaffenheit (des mechanischen Realismus): Heinrich Manns Romantrilogie „Die Göttinnen" und Carl Sternheims Novellen und Dramen.

Denken wir uns nun aber einen zu Tode Müden, der endlich auf einen Stuhl niedersitzen kann, oder einen Verhungernden, der plötzlich ein Stück Brot in den Händen hält:

Dieser Verhungernde wird das Brot nicht nur gedankenlos sehen und es wieder vergessen; er wird auch nicht, kalt, seine Eigenschaften feststellen: — ihm wird es in seiner zufälligsten Gestalt für ein ganzes Leben vielleicht ins Gedächtnis geprägt sein; er wird nicht wägen: ‚es ist Roggenbrot, es ist Weizenbrot' — er wird einfach erleben: es ist Brot.

Er wird es erlebt haben.

Er, der erlebt hat, wird das Braun des Roggenbrotes nicht einfach: braun finden; — er wird die Wärme brauner Pelze oder die Fruchtbarkeit erddunkler Äcker darin erfühlen; und er wird nicht, kalt feststellend, sagen: ‚das Brot ist hell, weil es aus Weizenmehl gebacken ist'; — er wird die Helle des Weizenbrotes wie einen ersten Sonnenstrahl erleben:

Er hat die Farbe, die Form, den Duft des Brotes nicht nur gesehen, nicht nur festgestellt: — er hat sie erlebt. —

Diese Art des Erlebens macht den wirklichen Realisten, den realistischen Dichter. Seine Menschen sind wie die Menschen der Wirklichkeit, aber sie entfalten sich rascher und tiefer; die Dinge seiner Dichtungen sind wie die Gegenstände des Lebens, aber ihre Eigenart ist sichtbarer ausgeprägt, ihre Schönheit ist zugänglicher.

Als Beispiele für diesen Realismus nenne ich: Schillers „Kabale und Liebe", Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug", Hanns Johsts „Stroh", Gerhart Hauptmanns „Die Weber" und Klabunds Gedichtsammlung „Die Himmelsleiter".

Die eben besprochene Erlebnisart erfaßt vor allem das Eigenleben, — die Eigenart des Körpers. Nehmen wir nun aber einen Menschen an, der plötzlich durch Form und Farbe des Brotes hindurch — erfühlt, daß dieses Brot ihm mehr bedeutet, als nur eine willkommene Nahrung: — daß es ihm das Leben erhält.

Er erlebt nicht nur die Eigenart — er erlebt auch die Bedeutung des Brotes.

Und zwar, wollen wir annehmen, wird er sich des Erlebnisses der Bedeutung nicht bewußt; das heißt, die Bedeutung ist ihm noch nichts Selbständiges, von dem man, auch ohne den Körper zu erwähnen, sprechen könnte.

Die Bedeutung ist ihm noch wie die Seele des lebenden Menschen untrennbar als feinster und tiefster Glanz an den Körper gebunden.

Digitized by Google

Er wird daher vielleicht nur von dem Erlebnis der braunen knusprigen Farbe, der runden Form und des würzigen Duftes sprechen. Aber in seinem Ton wird — im Gegensatz zu demjenigen, der nur die Form, die Farbe, den Duft erlebte, eine Art Ehrfurcht mitschwingen und er wird dazwischen vielleicht einmal sagen: das heilige Brot. —

Wird diese Erlebnisart zur Dichtung, so entsteht ein vertiefter Realismus.

Ein Realismus, der zwar auch nur das Körperliche, das Gegenständliche formt; — aber das Auge des Dichters ist von dem mehr oder weniger unbewußten Erlebnis der Bedeutung nun so geschärft, so vertieft, daß er ohne alles Abschweifen ins Unwesentliche den bezeichnendsten Karakterzug erkennt; er stellt die Dinge in ihrer Realität, in ihrer Individualität dar, aber seine Darstellung der Wirklichkeit ist so wesentlich, so durchklärt, daß aus allen Dingen mehr oder weniger unbewußt ihre tiefere Bedeutung leuchtet, — daß sie symbolhaft werden.

Dieser vertiefte Realismus bedeutet einen Höhepunkt in der Dichtung. Seine besten Werke stehen in dem die Zeiten überdauernden Bestand der Weltliteratur.

Ich nenne als Beispiele für den Übergang von dem vorhin besprochenen zu diesem vertieften Realismus: Goethes „Götz von Berlichingen", Georg Büchners „Wozzek", Gerhart Hauptmanns Drama „Michael Kramer", Fritz von Unruhs Drama

„Louis Ferdinand Prinz von Preußen“ und Georg Trakls „Dichtungen“.

Als Beispiele für den vertieften Realismus selbst: Shakespeares Tragödien, Dostojewskis Roman „Die Brüder Karamasow“, Goethes „Faust I. Teil“ und Knut Hamsuns „Segen der Erde“.

Denken wir uns nun einen Menschen, der die Bedeutung aus der Verflechtung mit dem Körper lösen, der die Bedeutung als etwas Selbständiges, für sich Besprechbares vor sich haben will, — einen Menschen, der die Bedeutung im Körper erahnt und sie sich bewußt machen will.

Er wird sein Erlebnis so lange bedenken, er wird so lange mit fiebernden Fingern über die Dinge tasten, wird sie so lange zerpflücken, bis er zum Wissen um ihre Bedeutung gekommen ist.

Er zersetzt die Körperlichkeit, er entkleidet sie wie man eine Frucht, Schale um Schale, bis zum Kerngehäuse abschält.

Diese seelische Haltung ist die Grundlage eines Teils der expressionistischen Literatur: des entmaterialisierenden Expressionismus; ihn kennzeichnet die Durchsetzung des Körpererlebnisses mit Fragen nach der Bedeutung: die Vergeistigung des Körperlichen.

Ich nenne als Beispiele: Strindbergs „Nach Damaskus“, Hasenclevers Drama „Der Sohn“ und Reinhard Sorges Drama „Der Bettler“. —

Gehen wir von hier einen Schritt weiter und nehmen wir an, der dem Hungertod Nahe erlebe unmittelhar und in völliger Bewußtheit die Bedeutung des Brotes und zwar nur die Bedeutung des Brotes.

Es läßt ihn gleichgültig, daß das Brot: braun und rund ist, aber er wird tief erschüttert von dem offenbarten Wissen um das Lebenerhaltende in ihm, — von der Bedeutung, der unsichtbaren.

Er erlebt die Bedeutung als etwas Selbständiges, als ein wenn auch unsichtbares Ding für sich: sie ist ihm aus dem Körper gelöst, — abstrahiert.

Wie die Seele nach dem irdischen Tode — wie Viele glauben — ein eigenes körperloses Leben führt, so ist ihm die Bedeutung etwas auch ohne den Körper Lebendiges und Erlebbares. —

Wenn er von seinem Erlebnis erzählt, wird er daher nicht im Ausmalen der Farbe, der Form und des Duftes schwelgen; er wird hiervon vielleicht gar nicht oder nur so gleichgültig reden wie der Nur-Sehende oder der beurteilende Käufer — aber er wird um so tiefer und um so ekstatischer von der Bedeutung des Brotes sprechen.

Er hat das Brot zu seiner letzten Tiefe erlebt und weiß unmittelbar um diese Tiefe: die Bedeutung. —

Auf diesem unmittelbaren, für den Körper blinden Erlebnis der Bedeutung eines Gegenstandes beruht ein Teil der Romantik und ein Teil des Expressionismus, der abstrakte Expressionismus.

Der besondere Stil dieser Erlebnisart ist die mehr

oder weniger gegenstandbefreite: die abstrakte Aussprache des Erlebnisses.

Diese Dichtungen wirken durch die Melodie oder den ekstatischen Rhythmus ihrer Worte. Sie sprechen nicht zum Auge, nicht zu den Sinnen, sondern unmittelbar zur Seele; sie setzen deshalb als Hörer einen selbst bereits stark bewußt gewordenen Menschen voraus.

Ich nenne als Beispiele: — für die Romantik: Novalis' „Hymnen an die Nacht", — für den abstrakten Expressionismus: einige Gedichte von Franz Werfel, z. B. das Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind", Paul Kornfelds Drama „Himmel und Hölle" und Fritz von Unruhs Drama „Ein Geschlecht".

Denken wir uns einen anderen Menschen in seiner Einstellung zur Welt: einen philosophisch veranlagten Kopf. Er wird, ohne je Hunger gespürt zu haben, ohne je das Brot erlebt zu haben, erkennen, welche Bedeutung das Brot für den Menschen hat.

Er wird vielleicht das Gleiche vom Brot aussagen wie der Hungernde, der bis zur religiösen Bedeutung des Brotes einbrach, aber er wird ohne das Feuer des Erlebnisses sprechen.

Er wird seine Meinung, seinen Gedanken vielleicht mit größtem Eifer aussprechen; aber er spricht nicht vom Brot, — sein Eifer gilt vielmehr seinen Gedanken über das Brot. Nicht um das Brot — um den Gedanken ist es ihm zu tun.

Er läßt daher im Hörer nicht das Erlebnis: Brot erstehen, sondern überzeugt ihn von seinen Gedanken über die Bedeutung des Brotes.

Er regt zum Denken an, aber nicht — was letzter Sinn der Dichtung ist — zum innigeren oder zum tieferen Erleben des Lebens.

Beginnt solch ein philosophisch veranlagter Kopf sich — was heute leider sehr oft vorkommt — in dichterischen Formen auszusprechen, so entstehen bastardhafte Gebilde, bei denen man bestenfalls bedauert, daß ihre oft schönen und tiefen Gedanken nicht in der ihnen organisch zukommenden Form: als philosophische Prosa oder als Predigt oder als Essay ausgesprochen wurden.

Wie der mechanische Realismus ist diese Dichtart, die den weitaus größten Teil des Expressionismus, den intellektuellen Expressionismus ausmacht, eine Afterart der Kunst. Es verfallen ihr wie dem mechanischen Realismus auch sonst starke Dichter. — Der intellektuelle Expressionismus ist die andere schwache Stunde des Dichters.

Als bestimmtes Merkmal läßt sich für ihn, der sich aller überlieferten Formen bedient, nur angeben, daß er — wo es gilt, Gefühl, Leidenschaft zu zeigen: rhetorisch wird.

Als Beispiele nenne ich: Georg Kaisers, Reinhard Goerings und Kokoschkas Dramen, Gerhart Hauptmanns dramatisches Gedicht „Der weiße Heiland", manche Gedichte Werfels, z. B. das Gedicht „An den Richter", Hasenclevers Drama „Jenseits" und Theodor Däublers Gedichte. —

Die einseitig auf die Bedeutung gerichtete Einstellung zum Leben, wie sie dem entmaterialisierenden, dem abstrakten und dem intellektuellen Expressionismus zugrunde liegt, ist im Allgemeinen Zeichen einer geschwächten sinnlichen oder einer überwiegend geistigen Veranlagung.

Denken wir uns nun aber einen Menschen, dessen sinnliche und geistige Erlebniskraft gleichmäßig stark entwickelt ist, — einen Menschen, der befähigt ist, sowohl die Bedeutung des Brotes (und zwar in bewußter Klarheit) zu erleben als auch die Form, die Farbe.

Er wird, wenn er von seinem Erlebnis erzählt, nicht wie der Genußsüchtige sprechen und nicht wie der Prediger, der sonntags: ‚vom Brot des Lebens' predigt.

Er wird von dem Brot, das er in einer erschütterten Stunde erlebte, so erzählen, daß alle Hörer es wie einen heiligen Kelch vor sich sehen und glauben, es müsse um dieses Brot etwas ganz Besonderes gewesen sein — und es war doch ein Stück Brot wie das Brot aller anderen.

Aus dieser doppelseitigen Erlebniskraft entsteht eine dem vertieften Realismus gleichwertige Dichtart, eine Dichtart, die den tiefsten Sinn an einem lebendig gestalteten Körper vermittelt; — ich nenne sie, da jedes Ding der Einfachheit halber einen Namen haben muß: Pansymbolismus.

In den Werken des vertieften Realismus liegt die Bedeutung als ein überwirklicher Glanz über dem nur nach seinen eigenen Gesetzen lebenden

Körper, oder sie flammt vielleicht wie der die Seele offenbarende Blick des Menschen nur an einer Stelle, in einem Brennpunkt mit bewußter Klarheit auf, während sie die übrigen Teile unbewußt durchlebt; in den Werken des vertieften Realismus sind daher nicht alle Szenen unmittelbar mit dem Sinn verbunden, die Szenen scheinen sich oft nur nach dem zufälligen Eigenleben der Handlung zu verranken: sie scheinen —, denn unbewußt tragen sie, wenigstens soweit der Stil seine Höhe hält, doch ein neues Licht zu dem Glanz der Bedeutung.

In den Werken des Pansymbolismus hingegen sind alle Szenen mehr oder weniger unmittelbar mit dem Sinn verbunden; das Eigenleben jeder Szene ist so bewußtseinsdurchklärt, daß das neue Licht, das sie zu dem Glanz der Bedeutung bringt, mit größerer oder geringerer Klarheit ins Bewußtsein des Lesers leuchtet:

Der Pansymbolismus gestaltet Alles bewußt zum Symbol.

Wie die Gefahr des vertieften Realismus ist, daß ihm die Bedeutung entgleitet, so ist die Gefahr des Pansymbolismus, daß er zu sehr an die Bedeutung denkt und das organische Eigenleben des Körpers vernachlässigt.

Dieses mehr den Sinn als den Körper formen karakterisiert den Stil des Klassizismus, der als Vorstufe des Pansymbolismus anzusehen ist:

Der Klassizismus sucht zwar dem Geist einen plastischen Körper zu geben, aber er gestaltet

diesen Körper (die reale Handlung und den eigenartigen Karakter) weniger mit der sinnlichen als mit der geistigen Kraft. Seine Körperlichkeit bleibt immer kühl, gläsern; sie ist nicht: blühend.

Der Klassizist gestaltet den Körper — nicht weil er ihn schöpferisch erlebt hat, sondern weil er theoretisch erkannt hat, daß das Grundgesetz einer vollkommenen Kunst: die Darstellung des Sinns an einem plastischen Körper ist.

Der Klassizist hat die Sehnsucht nach der sinnlichen, organischen Gestaltung des Körpers; im Grunde aber schafft auch er aus: einseitig geistiger Kraft.

Ich nenne: Schillers „Wallenstein", Goethes „Iphigenie", Hebbels „Gyges und sein Ring" — und als Beispiele für einen klassizistischen Expressionismus (Synthetismus): Hanns Johsts Drama „Der König", Hans Francks Drama „Freie Knechte" und — sehr bedingt — Fritz von Unruhs Spiel „Platz".

Der Pansymbolismus erfüllt die Theorie, die Sehnsucht der Klassizisten.

Er gestaltet das tiefe Bedeutungserlebnis an einem sinnlich blühenden Körper.

Der Körper, den der Klassizist als Gefäß für den Sinn nimmt, wirkt — wie die blasse Hostie des Abendmahls nicht auf die Sinne; er ist nur um des Geistes willen da;

der Körper des Pansymbolisten dagegen wirkt auch auf die Sinne; er vereinigt die sinnliche Kraft des alltäglichen Brotes mit der reinen Symbolhaftigkeit der blassen Hostie.

Er ist wie die Erde: sinnlich blühend und doch von mystischer Geisteskraft durchströmt, — ist wie die Erde ein sichtbarer, lebendiger Kelch: ein Symbol des unsichtbaren Allgeistes.

Das Werk des Pansymbolisten ist wie der vollkommene Mensch — das Wesen zwischen Tier und Gott —: eine Einheit aus Sinnlichkeit und Geistigkeit. —

Ich nenne als Beispiele für den Pansymbolismus, in dem ich das Ziel, die Vollendung der neueren Dichtung sehe: R. M. Rilkes Gedichte und den Roman „Ararat" von Arnold Ulitz.

* * *

Ich habe die Hauptarten der Einstellung zum Leben kurz herausgearbeitet und habe von ihnen aus die Grundsätze der verschiedenen Dichtstile umrissen.

Bevor ich nun zur Anwendung der so gewonnenen allgemeinen Richtlinien gehe, muß noch prinzipiell ausgesprochen werden, daß das dichterische Werk nicht nur von der Erlebnisfähigkeit, sondern ebensosehr von der Gestaltungsfähigkeit abhängig ist.

Dichter sein heißt: ein Erlebnis so mitteilen können, daß die Worte beim Hörer das gleiche Erlebnis erregen.

Es heißt also einerseits:
erleben!
es heißt andererseits:
gestalten!

Das Erlebnis ist der Vater der Dichtung!

Aber mit dem Erlebnis allein ist es nicht getan, ebensowenig wie ein Hungernder dadurch zum Dichter wird, daß er noch stärker am Hunger leidet.

Es kann jemand eine starke Erlebenskraft haben, — aber was nützen die tiefsten Erlebnisse seinem Werk, wenn sie nicht hineingestaltet sind.

Mancher ist fähig, die Schönheit und die Eigenart der Dinge zu erleben, aber seine Hände können nur wie die photographische Platte das äußerlich Feststellbare wiedergehen: sein Werk ist nicht höher zu bewerten, es ist nicht wirksamer als die Arbeiten des gleichgültig Sehenden.

Und mancher hat die tiefsten Bedeutungs-, die glühendsten Gotterlebnisse, doch die Sprache fügt sich ihm nicht in den Rhythmus, den er hört; die Farben und Formen, die er sieht, werden ihm nicht zum plastischen, wirkungsfähigen Wort.

Er schreibt, glühend von Erlebnissen, und doch wirken seine Werke nicht anders — als seien sie nur erdacht:

Der Vater der Dichtung ist die Erlebniskraft; die Mutter aber ist die Gestaltungskraft.

Und zwar fordert die Dichtung eine ganz besondere Erlebnis- und eine ganz besondere Gestaltungskraft:

Auch der schöpferische Redner: erlebt und gestaltet.

Welche Besonderheit aber macht das dichterische Erleben und das dichterische Gestalten aus?

Was scheidet das Dichtwerk von der Predigt und vom Aufruf?

Ich sagte: Dichter sein heißt, ein Erlebnis so mitteilen können, daß die Worte beim Hörer das gleiche Erlebnis erregen.

Das gleiche Erlebnis!

Wer andere Absichten verfolgt, erlebt, gestaltet nicht dichterisch:

Ein Revolutionär mag „die Freiheit" so tief, tiefer erlebt haben als mancher Dichter.

Aber er bleibt nicht im Erlebnis der Sache selbst, der Freiheit, ruhen; er wird sofort in den Willen gerissen, sie in die Tat umzusetzen.

Und wenn er spricht, hat er nicht die Absicht, im Hörer das Erlebnis der Freiheit selbst zu erwecken; er schlägt es vielleicht an, aber nur um für seine Forderungen einen bereiteren Boden zu finden. Er gebraucht seine Schilderung der Freiheit als Zweck; er gebraucht sie, um seiner Forderung: „befreit Euch!" stärkere Wirkung zu geben.

Wie der Revolutionär unterscheidet sich der Prediger und der Prophet vom Dichter dadurch, daß sie nicht im Erlebnis selbst bleiben; aus dem Erlebnis der Menschenliebe werden sie sofort in den willen- oder sehnsuchtdurchglühten Ruf gerissen: „seid gut!"

Der Dichter verweilt in seinem Erlebnis und gestaltet das Erlebnis selbst.

Der Prediger und der Politiker ziehen Folgerungen

aus einem Erlebnis und sprechen diese Folgerungen in mehr oder weniger künstlerischer Formung aus. Das Erlebnis selbst aber vermögen sie nicht zu gestalten. —

Es ist notwendig, entschieden auf diesen Unterschied zwischen Dichtung und Predigt oder Rede hinzuweisen, denn heute glauben viele, sie seien Dichter: weil sie für ein Ziel begeistert sind, — sie schüfen Dichtung, weil ihre rhetorischen Versuche einigen Rhythmus haben.

Vieles wird heute unter dem Deckmantel des expressionistischen Stils als Dichtung ausgegeben, was in Wahrheit: politische Rede, Aufruf ist (z. B. Johannes R. Bechers Lyrik) oder Predigt (z. B. Werfels Gedicht „Amore").

* * *

Ich verlasse nun die allgemeinen grundlegenden Auseinandersetzungen und gehe zu ihrer Anwendung, gehe zur Behandlung einzelner Persönlichkeiten unserer Literatur.

Wir werden dabei die gleichen Wege, die wir eben in der Luftlinie machten, von neuem — aber auf der Erde mit ihren vielfältigen Ausbuchtungen gehen.

Körpererlebnis

In Heinrich Manns Novelle „Auferstehung" steht eine Szene, in der sich zwei Menschen völlig kalt, kalt wie der Mond umarmen: „im kalten Mondlicht lieben sich unsere kalten Herzen. Wir sind erfahren und vorsichtig wie eine Kurtisane und wie ein Toter —".

Diese Art Liebe entspricht der Gleichgültigkeit, aus der heraus Heinrich Manns meiste Werke entstanden sind.

Heinrich Mann hat viele Menschen beobachtet und hat viel über sie nachgedacht, aber er hat selten: erlebt.

So weiß er auch nicht lebendig darzustellen; sein Stil ist vielmehr, z. B. in der Romantrilogie „Die Göttinnen", eine Mischung aus unlebendiger Beschreibung und mehr oder weniger geistreicher, intellektueller Feststellung wie in dem Satz: „Nikolaus war ein anspruchsloser Rauschebart, der mit Pelzmantel, Kappe und kurzer Pfeife durch die Wälder ging wie der Weihnachtsmann."

‚Der anspruchslose Rauschebart' ist die Feststellung und Beurteilung der seelischen Haltung; ‚Pelzmantel, Kappe und kurze Pfeife' sind die Feststellung des Aussehens.

Ein wahrer Gestalter aber verschmäht solche allzueinfache „Gestaltung". Wenn er uns sagen will,

daß Nikolaus ‚anspruchslos' ist, so zeigt er ihn uns in einer wenn auch noch so kleinen Szene, in der er, Nikolaus, sich so benimmt, daß wir unmittelbar erleben: das ist ein anspruchsloser Mensch; — vielleicht ohne uns des Wortes: ‚anspruchslos' bewußt zu werden.

Zu dieser unmittelbaren Gestaltung des Geistigen am Körperlichen ist Heinrich Mann im Allgemeinen unfähig; er muß geistreich sein, wenn er Geistiges vermitteln will.

Und zwar beschränkt sich diese Art, den Karakter seiner Gestalten nicht durch Darstellung, sondern durch mehr oder weniger geistreiche Definitionen mitzuteilen, nicht auf die Nebenpersonen — auch die Herzogin, die Heldin der Romantrilogie „Die Göttinnen", erleben wir nicht unmittelbar, — wir erfahren von ihrem Wesen aus allerlei Bemerkungen des Dichters; z. B.: „Die Leichtigkeit ihres Wesens, die Abwesenheit gemeiner Eitelkeiten in ihrem ungesuchten Hochmut erregten Begeisterung . . ." Das klingt wie eine naive Aufforderung, daß auch wir von der Herzogin begeistert sein sollen.

Allerdings: Heinrich Mann versucht auch, uns diese begeisternde Wirkung durch Tatsachen zu beweisen; er teilt uns mit, daß Dieser sich wegen der Herzogin selbst erschossen hat und Jener einen Anderen ihretwegen tötete.

Er flüstert uns zu, daß die Menschen von der Herzogin begeistert sind und erzählt uns einige Anekdoten, die dies beweisen sollen, aber er ver-

mag uns — was das Wesen der Dichtung ist — nicht das Erlebnis zu vermitteln, — er vermag uns die Begeisterung nicht: erleben zu lassen.

Vielleicht war das Vorbild zu Heinrich Manns Herzogin von Assy tatsächlich eine Frau, die Bewunderung verdient, aber Heinrich Mann drang nur bis zur Beobachtung ihres Benehmens und hörte allerhand Geschichten über sie, aber er hat sie nicht dichterisch erlebt und kann daher nur aus den Symptomen die Diagnose stellen, aber er kann die Herzogin nicht so darstellen, daß wir die Begeisterung, die sie erregen soll, selbst miterleben:

Heinrich Mann ist immer nur fähig, uns nebeneinander die psychologische Situation mitzuteilen und die äußere Haltung zu beschreiben: nie aber wirklich: darzustellen, — am Körper den Geist aufleuchten zu lassen.

Ja manchmal verzichtet er sogar darauf, wenigstens durch intellektuelle Bemerkungen den Geist der Begebenheiten mitzuteilen und begnügt sich mit einer filmhaften Äußerlichkeit; z. B. in der Szene, wo der Volkstribun Pavic mit der Herzogin nach Benkowaz fährt und vor den Bauern eine Rede hält.

Es heißt einfach: „Pavic redete". Was er sagte, scheint Heinrich Mann belanglos zu finden. Aber er verschwendet zwei Seiten darauf, genau zu beschreiben, daß Pavic „mit gesträubtem Bart und gerungenen Fingern" fluchte und welche Bewegungen die Hörer während der Rede machten. Aber was geht es uns an, daß „ganz vorn sich einer klat-

schend aufs Knie schlug". Diese Art ‚Gestaltung' finden wir auch im Film. Ja, das ist die Mauer, die den Film von der Dichtung trennt: der Film kann nur die äußerliche Wirkung einer Rede und die äußerliche Haltung eines Redners darstellen, — die dichterische Gestaltung aber vermittelt uns an der äußeren die innere Haltung.

Der Dichter läßt uns die Leidenschaft, die eines Redners Bart sträubte: erleben; der Film vermag uns diese Leidenschaft nur in ihren äußerlichen Bewegungen vorzuführen; er versucht die Leidenschaft zu beweisen, indem er die Arme und Beine des Redners und der Zuhörer in heftige Bewegung setzt: indem er rascher kurbelt.

Wie der Film so sucht Heinrich Mann hier seine Unfähigkeit: ein Gefühl selbst zu vermitteln, dadurch zu verdecken, daß er die Äußerungen des Gefühls übertreibt.

Man kann überhaupt sagen, Heinrich Manns ganze Romantechnik ist darauf eingestellt, zu verbergen, daß er unfähig ist, ein unmittelbares Erlebnis darzustellen.

Und zwar ist der Haupttrick dabei, daß Heinrich Mann in die Szenen, die Gefühl, Stimmung bringen sollen, möglichst viele Menschen treibt, deren Gerede darüber hinwegtäuschen soll, daß das Eigentliche gar nicht gestaltet wird.

So entwickelt er z. B. das Schicksal der Properzia Ponti in einer Gesellschaftsszene; er läßt viel darüber sprechen, er teilt uns die Ansichten einiger Menschen über diesen Fall mit und läßt

jemanden sagen: „es ist ein großer und grausiger Anblick"; er drückt sich damit geschickt um die Verpflichtung herum, das Erlebnis der Properzia Ponti selbst aus seinem dichterischen Miterleben darzustellen:

Heinrich Mann liebt die Gesellschaftsszene, weil sie nach den realistischen Gesetzen nur lebhafte und vielfache Gespräche über ein Gefühl zuläßt, den unmittelbaren Gefühlsausbruch aber unmöglich macht.

Er läßt ein Dutzend gleichgültiger Menschen über ein Erlebnis sprechen, und verbirgt auf diese Weise seine eigene Gleichgültigkeit.

Allerdings: Heinrich Mann behauptet, er wolle sein Mitgefühl nicht zeigen, er wolle ‚objektiv' sein; er sagt durch den Mund des Malers Jakobus in dem Roman „Minerva": „meine Kunst will ich stark, streng, unpersönlich und von weichen Gefühlen unabhängig —". Aber starke Beherrschung des Gefühls ist etwas anderes als Gefühlskälte; Heinrich Mann ist nicht ‚unpersönlich', sondern gleichgültig. Er schafft nicht aus dem streng gezügelten Gefühl, sondern aus der unbeteiligten Beobachtung; er ist nicht objektiv, — sondern artistisch:

Heinrich Mann ist im größten Teil seiner Werke kein Dichter, sondern ein Schriftsteller — ein Artist.

Dort nur wurde er wirklich zum Dichter, wo er die Maske der Objektivität, hinter der er seine Gleichgültigkeit zu verbergen gut fand, abriß und ehrlich bekannte, — daß er erlebnisunfähig, daß er ein Komödiant ist, — ein Artist.

Aus diesem Erlebnis seiner Unfähigkeit zu erleben entstand seine Novelle „Pippo Spano“:

Der Held dieser Novelle, der artistische Dichter Mario Malvolto, sagt von sich selbst: „ich muß in schöne, starke Menschen eindringen, mit ihnen zittern, mit ihnen schwelgen, mit ihnen verdammt sein und untergehen. Aus mir selbst kann ich den Menschen nicht kennen, denn ich bin keiner, ich bin ein Komödiant.“

Mario Malvolto leidet an seinem Komödiantentum, an seinem Nichterlebenkönnen: „ich will in die Welt, wo man ganz lebt und auf einmal stirbt“; er wirft sich, skeptisch schwankend zuerst, dann gläubig, hin an das Sinnliche, an das Erlebnis. Mario Malvolto sagt, vor einer Maske stehend: „Ich griff hinter dieser Haut, die wie das Leben die Nüstern bläht und mit den Lidern klappt, nach dem Körper, nach dem Leben selbst. Es war nicht da — für mich nicht ... Aber jetzt halt' ich es!“

Er glaubt ganz zu leben; aber im Grunde lebt er doch nur mit dem Willen zum Erlebnis, im Grunde sieht er sich auch jetzt kalt beobachtend zu; er sucht sich selbst zu überreden: „ich lebe“, „ich glaube“ — aber als es gilt, seinen Glauben in die Tat umzusetzen, versagt er — es enthüllt sich, daß er den Gläubigen nur spielte, daß er im Grund immer noch: Komödiant ist.

Dieses gleiche Erlebnis des Nichtmehrerleben-, Nichtmehrlieben-, Nichtmehrglauben-Könnens schuf Heinrich Manns andere starke Dichtung: die Novelle „Auferstehung“.

Sie ist im Gefühlskreis eine Fortsetzung des „Pippo Spano“: während im „Pippo Spano“ nur die Skepsis und der vergebliche heiße Wille, der Erlebnisunfähigkeit zu entrinnen, gezeigt ist, läßt die Novelle „Auferstehung“ erleben, wie Einer vom Gläubigen, vom unbedingt Liebenden zum Skeptiker erkaltet und endlich hingeführt wird zu der weisen Liebe und Gläubigkeit des Alters.

In dieser Novelle wird sich Heinrich Mann der Ursache von seiner und seiner Zeit Skepsis bewußt: der Desillusionierung.

Er wird sich bewußt, daß seine Zweifelsucht an allem Gefühl notwendiger Übergang ist, „weil das Leben nicht Schwärmer, sondern Männer braucht“.

Er weist hinaus über seine Art auf eine Zeit der Überwindung dieser Zweifelsucht in einer neuen Gläubigkeit. —

Hier wo Heinrich Mann aus einem Erlebnis, nicht aus der Beobachtung schafft, vermag er auch wirklich darzustellen.

Während er in den „Göttinnen“ oft seitenlange genaue Beschreibungen und viele geistreiche Bemerkungen verschwendet und die Szene doch nicht lebendig machen kann, gelingt es ihm hier oft mit wenigen Worten: gleichzeitig das Äußere und das Geistige zu vermitteln; z. B.: „Die Brücke ist leer. Auf dem Sumpf kein Fischer. Und wie tief die Wolken.“

Wir sehen klar und deutlich die Landschaft und erleben gleichzeitig die Stimmung der Menschen, die sie betrachten.

Hier ist einheitliche Gestaltung des Äußeren und des Geistigen.

Diese Novelle zeigt — mehr noch als die Novelle „Pippo Spano", wo das Problem zum Teil nur in breiten Reflexionen entwickelt ist — den Dichter Heinrich Mann. —

Ich sprach vorhin von einer Szene in dem Roman „Diana", wo Heinrich Mann filmmäßig nur die Körperbewegungen und nichts von dem Geist vermittelt, der sie bewirkt haben soll.

Diesen filmhaften Stil — dem Heinrich Mann in seinen schwächsten Stunden verfällt — hat Kasimir Edschmid von ihm übernommen und zu ‚seinem Stil' aufgepulvert.

Kasimir Edschmids Menschen rasen immer vor Leidenschaft. Nur erfahren wir nie, warum sie eigentlich rasen:

Sie rasen um der Raserei willen. Ihre Leidenschaft ist Sport, ist wie ein Ringkampf im Variété — aber wie ein Ringkampf, bei dem die Ringkämpfer nur so tun als ob. Das heißt, Kasimir Edschmid tut nur so, als ob er vor Leidenschaftlichkeit und Kraft rasen müßte; in Wahrheit ist er ein sehr schwächlicher Neurastheniker, der zu dem einfachsten Erlebnis unfähig ist und sich seine innere Langeweile dadurch verscheuchen will, daß er sich künstlich in den hysterischen Wahn aufpeitscht: Kraft zu haben.

Edschmids Leidenschaften sind nur aus einer intellektuell durchsetzten Phantasie geboren, es fehlt ihnen jede Wahrheit des natürlichen Erlebnisses.

Seine Menschen und Begebenheiten sind so farbenprächtig aber auch so unwahr und übertrieben wie Opiumräusche sein sollen, und sein Stil ist so pomphaft und seelenlos wie Dekorationsmalerei.

Er schreibt z. B. in der Novelle „Jousouf", die den Gegensatz eines nur leidenschaftlichen und eines kühl entschlossenen Mannes als Problem vortäuscht, in Wahrheit aber nur die sinnlos übertriebene Leidenschaft vorführt: „die Ketten rasten auf. Grunzende Töne johlten herauf. Schreie rissen sich los. Einer bäumte sich und bellte wie ein Hund. Ganz am Ende hoben sich ganze Reihen und fielen zurück, glänzend wie Fische und Wasser. Viele knieten hin und bellten — — —."

Man könnte meinen, der Höllensturz des Jüngsten Gerichts sei — nicht in einer Dichtung, dazu ist die Beschreibung zu geistlos, — sondern in einem Filmmanuskript beschrieben — aber all dieser Wortschwall ist nur losgelassen, weil einigen Sklaven: Weiber, Geld und die Freiheit versprochen wurden, wenn sie Jousouf fingen. —

Edschmid täuscht Körpererlebnisse, höchst rasende Körpererlebnisse vor, aber in Wirklichkeit ist er völlig erlebnisunfähig. —

Im dichterischen Sinn ist auch Carl Sternheim erlebnisunfähig.

Er steht dem Stoff seiner Erzählungen und Dramen ähnlich gegenüber wie Paul Schippel in der Komödie „Bürger Schippel" den Hicketiers:

Der uneheliche Schippel schaut in die Fenster der Familie Hicketier und stellt fest: „Hängt den Rock über einen Bügel, streicht ihn noch glatt. Freilich Ordnung muß im Weltall sein. Der Hosenträger an sechs festen Knöpfen, merk's, Schippel —."

Schippel beobachtet — aber er beobachtet nicht gleichgültig: sein Auge ist von dem lebhaft interessierten Intellekt geführt; er sagt: „merk's, Schippel!", denn er verfolgt mit seinem Indiefenstersehen einen Zweck: er bemüht sich gierig, die Hicketiers, die Bürger, zu erkennen, — weil er sie vernichten will.

Wie Schippel strengt Sternheim sich eifrigst an, die ihm verhaßte bürgerliche Welt zu erkennen; er beobachtet nicht mit der müden Gleichgültigkeit Heinrich Manns, — sein Blick hat die gierige Eifrigkeit des Feindes.

Ebenso sind die Schlüsse, die er aus seinen Beobachtungen zieht, nicht von der beinahe wissenschaftlichen Sachlichkeit Heinrich Manns, — sie sind so heftig und so entstellend verzerrt wie die Schlüsse eines allzuwütenden Politikers.

Man kann also nicht sagen: Sternheim spiegle die Welt wie eine photographische Platte — nein: er nimmt ein lebhaftes Interesse an den Dingen, die er beobachtet; aber deswegen hat er sie noch nicht dichterisch erlebt.

Sein Interesse ist nur intellektuell — ist nur politisch.

Ebensowenig wie die Rede eines Staatsanwaltes gegen einen Mörder, auch wenn sie noch so temperamentvoll und noch so scharf alle Gründe anführt — eine dichterische Darstellung des Verbrechens oder des Verbrechers selbst ist, ebensowenig sind Sternheims Erzählungen und Dramen: Dichtungen.

Sternheim reiht eifrige Beobachtungen und die daraus gezogenen geistreichen Schlüsse als Erzählungen — oder vielmehr als Inhaltsangaben zu Erzählungen — aneinander oder flicht sie zum dramatischen Dialog: aber er vermag nie dichterisch darzustellen.

Denn um bissige Aussprüche zu tun, braucht man nur einige Beobachtungsgabe und einen gehässigen Intellekt; aber um darzustellen, muß man dichterisch erlebt haben — muß man Dichter sein.

Dieses Gesetz, daß ein Gegenstand nur von dem: dargestellt, dichterisch gestaltet werden kann, der den innersten Atem des Gegenstandes gefühlt hat, — dieses Gesetz gilt für jede Dichtart, es gilt für die satirische ebenso wie für die tragische — wenigstens soweit die Satire mehr sein will als Witzblattalbernheit oder politisches Kampfmittel. —

Sternheim schreibt politisch verzerrte, nur von aberflächlichen Beobachtungen ausgehende Kritiken über das „bürgerliche Heldenleben" — aber er stellt es nicht dar; er ist ein kritischer Kopf — ober kein Dichter. —

Thomas Manns Szenen aus dem bürgerlichen Leben sind nicht wie die des Carl Sternheim Farbendefinitionen eines Blinden, — sie sind aus der tiefen Kenntnis, — aus dem Erlebnis des dargestellten Stoffes geboren.

Thomas Manns Erlebniskraft ist allerdings nicht sehr lebhaft, nicht sehr stark, — sie ist immer von intellektueller Skepsis gebrochen; er glaubt nicht recht an seine Erlebnisse, prüft sie immer mit dem Verstand auf ihre Echtheit.

Diese Skepsis ist zum Teil der Grund seiner plastischen Darstellung: er hält sich an das Tatsächliche, Sichtbare und gibt es wieder; wieviel Gefühl hinter den vermittelten Gebärden steckt — das zu entscheiden, überläßt er dem Leser; scheinbar: — denn heimlich unterschiebt er seiner Darstellung der Gebärden doch seine eigene Auffassung — nämlich die Auffassung, daß alles Gefühl fragwürdig sei. Er ironisiert die Gebärde des Gefühls, er vermittelt stets das Erlebnis der Fragwürdigkeit aller Erlebnisse: des Zweifels an allem Gefühl.

Dieser ironische, trauernde Zweifel an allem Gefühl macht seinen Stil lebendig, macht die Eigenart seines Stiles.

Er macht auch die Eigenart seiner Menschen: Thomas Manns Gestalten leben alle mehr mit dem Bewußtsein oder mit dem Verstand als mit dem Gefühl. Sie lassen ihre Leidenschaften, wenn sie je so etwas wie eine Leidenschaft haben, nicht auswachsen, — sie fragen sofort, ob ihre Ziele

(„die Firma“ sagt Toni Buddenbrook) dieses Gefühl auch dulden; und sie bedürfen dieser Zügelung, dieser Kinderstubenbewachung durch den Verstand; — wo sie aussetzt, wo in dem Zwiespalt zwischen Gefühl und Vernunft: das Gefühl siegt, beginnt der Abstieg, das Verkommen, der Zerfall.

Thomas Mann ist der Dichter „all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schmächtig von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen —“ (Aus Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“).

Nicht der Reichtum und die Kraft des Erlebens, sondern „die kluge Verwaltung“ seiner Erlebnisse, befähigt Thomas Mann, Werke von Bedeutung an Gehalt und Darstellung zu schaffen.

Der klügste Zug in der Verwaltung seiner Mittel ist, daß er sich nur an Stoffe, an Menschen wagt, denen seine Erlebnis- und Gestaltungskraft angemessen ist.

Er ignoriert die Ganz-aus-dem-Gefühl-Lebenden und entgeht so dem unmittelbaren Beweis, daß er selbst zu starken Erlebnissen unfähig ist.

Er gestaltet nur Menschen, deren Gefühle intellektuell zersetzt, deren Handlungen vom Bewußtsein gefesselt sind; ihnen ist die gezügelte, die über das Bewußtsein geführte Gestaltungsart Thomas Manns von innen angemessen.

Dieser gefühlsschwachen, aber willensbeherrschten Menschenart — deren letzte Vollendung vielleicht Friedrich der Große zeigt — gab Thomas Mann ihre klassische Gestaltung; sie weiß er bis in die feinsten Regungen nachzuerleben und restlos darzustellen.

Thomas Mann gestaltet mit der fast unbeteiligten Ruhe, die seinen Menschen eigen ist, er legt darüber aber auch das zitternde Kerzenlicht der Gesellschaftsabende bei Buddenbrooks, der Gesellschaftsabende mit ihrem milden Humor, ihrer feinlächelnden Ironie; er täuscht nirgends eine brennende Anteilnahme an seinen Menschen vor, aber er beobachtet nicht nur gleichgültig, — er versteht das, was er sieht, — er fühlt sich verwandt; er ist daher nicht auf photographische Beschreibungen und intellektuelle Zergliederungen seiner Beobachtungen angewiesen, — er vermag sie darzustellen —: belebt und plastisch darzustellen. —

Thomas Mann gibt seine dichterischen Stoffe und Menschen allerdings nicht restlos durch unmittelbare Darstellung — aber auch wo er zergliedert und beschreibt, ist er nicht unbeteiligt, sondern vermittelt Erlebnistöne.

Wenn er Beobachtungen zergliedert, tut er dies nicht mit der Gefühlskälte des Wissenschaftlers, — in seinen Seelen-Analysen klingt sinnliche Anteilnahme, denn er spricht nicht von etwas Fremdem, gleichgültig Beobachtetem, — er zergliedert (und wäre es nur in der Erinnerung) seine eigenen Empfindungen.

Thomas Mann ist auch in der Beschreibung und in der Seelen-Analyse: lebendiger Gestalter, d. h. auch seine Beschreibungen üben geistige Wirkung und seine Seelen-Analysen haben Bildkraft und vermitteln Erlebnisse.

Er beschreibt zum Beispiel in seiner Schrift „Friedrich und die große Koalition": „Der junge Mann, — mit einer Nase, die genau in der Linie der Stirn verläuft und vorn eine naive Rötung aufweist —"; diese Feststellung „naive Rötung" geht weit über die Feststellung des Auges oder des Intellekts hinaus, sie beweist eine von innen her lebendige Anteilnahme an dem Gegenstand und eine lebendige Gestaltungskraft. —

Diese Feststellung „naive Rötung" besagt auch nicht nur, daß die Nase von einer Röte war, die nach den Beobachtungen des Verfassers auf einen naiven Charakter schließen läßt, — sie bewirkt vielmehr ein bestimmtes, ganz eigenartiges Bild von Friedrich dem Großen, um den es sich handelt.

Thomas Mann beschreibt nicht das, was er äußerlich gesehen hat und pflanzt ihm eine geistige Bedeutung durch wissenschaftlich-intellektuelle Definitionen auf, — bei ihm ist das Sehen der äußeren Form und das Erfassen, Erleben des Geistigen immer Eines: — ein Bild. —

Ich sagte: Thomas Mann gibt seine dichterischen Gestalten nicht restlos durch direkte Darstellung: er beschreibt auch und analysiert. Aber — und dies macht die eigentliche Bedeutung des Gestal-

ters Thomas Mann — die Beschreibungen und Seelen-Zergliederungen sind nur: Ergänzungen; — Ergänzungen zu den Hauptszenen, in denen wir Thomas Manns dichterische Gestalten plastisch vor uns sehen und sie an ihren direkten Worten und Handlungen unmittelbar erleben.

Thomas Mann könnte sich die Beschreibungen und Analysen eigentlich sparen, denn er versteht das meisterhaft, was die Form des Romans erst zur vollwertigen Dichtart macht: die direkten Reden und Bewegungen seiner Menschen so wiederzugeben, daß der Leser sie auch ohne breite Beschreibung vor sich sieht, und ihr Wesen, ihre Stimmung, ihre Absicht, auch ohne daß der Dichter erklärend dazwischen spricht, — erlebt: unmittelbar erlebt.

Thomas Mann besitzt eine meisterliche Gestaltungskraft. —

Seine Dichtungen werden gewiß einen dauernden Wert als vollendete Darstellungen ihrer Zeit — als Zeitspiegel haben.

Als Zeitspiegel sage ich — und fasse damit Alles, was gegen den Dichter Thomas Mann zu sagen ist, in ein Wort zusammen:

Er hat seine Zeit in ihrer Bedingtheit tief erlebt, aber er ist — in seinen bisherigen Werken wenigstens — ganz in dieser Zeitbedingtheit befangen geblieben; er ist nicht über sie hinaus zum Erlebnis allgemein-menschlicher Dinge gekommen:

Er hat nur ein Gefühl erlebt: den trauernden Zweifel am Gefühl. —

Auch Gerhart Hauptmanns dichterisches Schaffen kreist um ein Gefühl. Aber dieses Grundgefühl ist nicht zeitlich bedingt; es ist allgemein menschlicher Art: es ist die Liebe zu den Kleinen, zu den Unterdrückten, zu den an der Welt Leidenden, vergeblich mit der Wirklichkeit Ringenden.

Das Grundmotiv der Gerhart Hauptmannschen Dichtungen ist das Leiden an der Welt.

Aber Gerhart Hauptmann gibt nicht nur Menschen, die stärkere oder schwächere Nüanzen des Leidens sind. Er sucht auch die Wirklichkeit selbst — er sucht auch die gegenartigen, die Wirklichkeit beherrschenden Menschen zu gestalten:

Er stellt nicht nur den am Leben zugrunde gehenden Arnold und den durch Selbstzucht sein Leid besiegenden Michael Kramer dar, sondern auch die gegensätzliche Art der nur obenhin lebenden Menschen: die Liese Bänsch, die Alwine Lachmann, den Assessor Schnabel.

Er gestaltet nicht nur die leidenden Weber und den alten gottergebenen Hilse, er gestaltet auch die Empörerfigur des roten Bäcker und die Menschen der Gegenseite: den Expedienten Pfeifer und den Fabrikanten Dreißiger.

Allerdings sind Gerhart Hauptmanns Menschen — je weiter sie sich von seinem christushaften Grundgefühl entfernen — um so weniger lebendig, um so mehr sind sie nur: beobachtet.

Gerhart Hauptmann hat zwar im Gegensatz zu Thomas Mann das Ziel, das Leben allseitig zu er-

leben und zu gestalten, aber es gelingt ihm nur in begrenztem Maß.

Den ganzen Umkreis der Wirklichkeit darzustellen vermag nur der Dichter, der sich im tiefsten mit allem Geschaffenen verwandt fühlt.

Das Gefühl der Verwandtschaft mit manchen Dingen mag ihn mit Ironie oder mit Haß erfüllen, aber er hat immer eine aus dem Herzen kommende Anteilnahme für sie, wie der Baum seine Wurzelkraft nicht nur in die gesunden sondern auch in die verfaulten Früchte strömt.

Gerhart Hauptmann aber hat für die eine Seite des Lebens, für die härteren, körperhafteren Menschen nur die kalte, taube Beobachtung; innere Anteilnahme bringt er nur den geistigeren, den leidenden Menschen entgegen.

Im Grunde genommen verachtet er die Wirklichkeit; — er ist von der Sehnsucht nach einem anderen, überirdischen Leben gebrochen.

Deshalb konnte er auch im naturalistischen Stil keine restlose Befriedigung finden, — deshalb schwenkte er von der Wirklichkeitsdarstellung ab — zu dem symbolistisch-intellektuellen Stil seiner Märchendramen („Und Pippa tanzt", „Die versunkene Glocke") — und kam endlich zu dem ganz intellektuellen Stil seines neuesten Dramas, des dramatischen Gedichtes „Der weiße Heiland". —

Thomas Mann und Gerhart Hauptmann sind die bezeichnendsten Vertreter der Zeit um die Wende des 19. Jahrhunderts, dieser Zeit, deren Menschen einerseits zu intellektuell waren, um ganz

mit den Sinnen zu leben, und zu materiell, um sich zu einem kraftvollen Idealismus zu bekennen.

Ihre Gefühle waren gebrochen von dem Wissen um das Ethos; aber dieses Wissen war nur angelernt, es war nicht aus der lebendigen, taterzwingenden Geisteskraft geboren.

Es ist ein Verdienst Frank Wedekinds, daß er in dieser Zeit der schwächlichen Halbheiten die Forderung nach einer kraftvolleren, einer einheitlichen Welt erhob.

Gegen das untätige, nur intellektuelle Mitleiden, dessen ganze Frucht die Verkümmerung der Lebensfreude ist, setzte er die „Moral der Schönheit".

Er forderte, daß der Zweckgedanke (die intellektuelle Wertung) ausgeschaltet und „die Schönheit um ihrer selbst willen" als Höchstes eingesetzt wird: „Die bisherige Moral faßt nur das Wohl und Wehe der gesamten Menschheit ins Auge, während der Kultus der Schönheit auf Gefahr der eigenen Wohlfahrt hoch darüber stände."

Aber was versteht Wedekind unter der „Moral der Schönheit"?:

Er läßt in dem Drama „Hidalla" durch Karl Hetmann zur Verbreitung der Moral der Schönheit einen Verein gründen; die Hauptbestimmung dieses Vereins, der nur Menschen von körperlicher Schönheit aufnimmt, ist: „Die Mitglieder des Bundes verzichten darauf, einander die Bezeugungen ihrer Gunst zu verweigern."

Wedekind hat recht, wenn er verurteilt, daß „die Unberührtheit des jungen Weibes zum Zweck

einer möglichst guten Verheiratung gewahrt wird", — aber er geht in seiner Verurteilung zu weit und fordert: die Hemmungslosigkeit der Dirne.

So ist zum Beispiel Lulu („Erdgeist", „Büchse der Pandora"), in der er: das Weib zu verkörpern glaubte, in Wirklichkeit die Verkörperung der durch den völligen Mangel an Schamgefühl und Herzensgefühl in ihrer Art vollkommenen: Dirne.

Lulu ist ein schönes Tier; sie ist allerdings frei von jeder zweckhaften, intellektuellen Ausnutzung ihrer Schönheit, aber dies kann ihr nicht zum Vorzug angerechnet werden, da sie — wie das Tier — eben keinerlei Vernunft besitzt, da sie wie das Tier nicht fähig ist, sich Ziele zu setzen; sie gibt sich wie eine Ware von Hand zu Hand — und wenn sie wirklich irgendwo lieber bleibt, so ist es nur die Anhänglichkeit des Hundes, der seinen Herrn liebt.

Sie hat weder Vernunft noch Gefühl, — aus dem Herzen entspringendes Gefühl.

In Thomas Manns „Buddenbrooks" ist die Liebe vom Zweckgedanken zersetzt, gebunden, — bei Wedekind aber gibt es fast nirgends so etwas wie menschliche Liebe, er kennt nur die tierische Sinnlichkeit.

Er ist, statt über die Knebelung des Herzens durch den Verstand hinauszusteigen zu einer Verkündigung des Rechts und der Wahrheit des Gefühls, des unmittelbaren Erlebnisses, — hinabgestiegen zu einer Lehre des vernunftlosen Triebslebens, des tierischen Vegetierens.

Wedekind weiß nur von der gefühlsschwachen, intellektuellen Einstellung zur Welt, die er bekämpft, und von der rein-sinnlichen, die er verkündet; die dazwischenliegende, aus Herz- und Seelenkraft gemischte Erlebnisart ist ihm fremd.

Dementsprechend ist auch seine Form:

Einzig in der Kindertragödie „Frühlings Erwachen" vermag er — wenn auch nicht in allen Szenen — belebt darzustellen; der Stil seiner späteren Werke aber ist eine Mischung aus kalter Mitteilung von Tatsachen, Gedanken und Beobachtungen.

Seine Menschen karakterisieren sich durch die Ansichten, die sie äußern und durch die Handlungen, die sie tun, aber nicht dadurch wie sie sprechen und handeln. Sie haben alle die gleiche intellektuelle Haltung; selbst ihre — seltenen — Gefühlsäußerungen wirken: erdacht.

Mit Ausnahme der Kindertragödie „Frühlings Erwachen" fehlt es den Werken Wedekinds an dichterischer Stimmung, an organischem Leben; sie sind aus dem Intellekt geboren.

Allerdings haben einige seiner Dramen („Erdgeist", „Marquis von Keith", „König Nikolo") trotz ihrer unlebendigen Gestaltung und ihrer kalten Gleichgültigkeit im Einzelnen, doch als Ganzes so etwas wie einen dichterischen Klang: —

Wedekind hat ein lebhaftes Interesse, die abstrakten Gesetze des Lebens, des Schicksals vielfältiges Schwanken und das Wesen des Weibes: zu erkennen; es ist die Leidenschaft des Moralisten und Theoretikers, der an vielen Dingen ein heftiges

Interesse nimmt, aber nicht um ihrer selbst, sondern um eines Gedankens willen.

Wedekind erlebt die Welt nicht, sondern durchdenkt sie; daß sein Denken leidenschaftlich ist, scheidet ihn vom kalten Wissenschaftler, — gibt seinen Werken so etwas wie dichterisches Leben.

Wie Wedekind die Welt nicht erlebt, sondern durchdenkt, so gestaltet er nicht die Wirklichkeit, sondern die Theorien, zu denen sein Intellekt an der Wirklichkeit gereizt wurde.

Er nimmt an den meisten seiner Figuren kein persönliches Interesse, — er gestaltet sie nur, soweit es notwendig ist um die Lebensansicht, die sie vertreten sollen, herauszuarbeiten.

Er hat keine Freude an den Menschen und an den Szenen, die er gestaltet, — sie interessieren ihn nur, soweit sie notwendig sind, um den Beweis seiner Theorien durchzuführen.

Er gibt das Gerippe; Fleisch und Blut zu geben, überläßt er dem Schauspieler.

Wie Wedekinds Menschen- und Szenengestaltung ist auch seine Sprache: freudlos, dürr, papieren. Sie zeichnet nie ein Gefühl teilnehmend nach, sondern bemüht sich, es möglichst rasch und kurz mitzuteilen.

Wedekind gestaltet durchaus zweckhaft. —

Wedekind forderte im Widerspruch gegen seine gefühls- und sinnenschwache Zeit die ungebrochene Triebhaftigkeit des Körpers, des Tieres.

Aber man sucht in seinen Werken vergebens nach dem Ausdruck dieser ungebrochenen Sinn-

lichkeit; er theoretisiert nur darüber, — gestalten kann er sie nicht; er spricht von ihr nur um seines Zweckes, — seiner Theorien willen, nicht aus dem inneren Bedürfnis des dichterischen Erlebens. —

Zwischen der Verachtung des Körpers, gegen die Wedekind sich wandte, und der Bejahung des tierischen, geistlosen Körpers, die Wedekind verkündete, liegt eine Weltanschauung, die den Geist nicht außer der Erde und in der Erde nur das Tier sucht, — die vielmehr: den Körper geheiligt nennt als den Kelch des Geistes.

Ihr entspricht eine Erlebnisart, die — wie wir z. B. bei Carl Hauptmann sehen — untrennbar am Körper den Geist erfaßt. —

In Carl Hauptmann lebt noch die Phantasie des Heiden, dem alle Dinge lebendig werden, dem der Sturm zu Göttern und der Wald zu Fabelwesen wird, — der die Erde wie ein großes atmendes Geschöpf erlebt.

Seiner ganzen geistigen Haltung, seiner allbelebenden Phantasie nach müßte er fähig sein, das Leben zur Symbolhaftigkeit zu vertiefen; — aber es fehlt ihm an dem, was sein Bruder Gerhart Hauptmann in hohem Maße besitzt: die Gestaltungskraft.

So zerflattern ihm seine Gesichte, seine Dichtungen. Er mag das Leben in großen, symbolhaften Bildern sehen; aber er kann seine Gesichte nicht so festhalten, nicht so gestalten, daß der Leser

das erlebt, was Carl Hauptmann vielleicht erlebte, als er sie schuf. —

Auch Herbert Eulenberg schafft aus dieser weiten Freude an allem Seienden. Auch ihm ist die Erde nicht ein Gegenstand kalter Beobachtung oder gehässiger Beurteilung; er steht vor ihr mit der Freude eines Liebenden.

Von Heinrich Mann, dem Verfasser der Romantrilogie „Die Göttinnen" kann man sagen: er ärgert sich über nichts, das ihm begegnet, — es mag noch so häßlich sein; das gleiche gilt von Eulenberg.

Aber: — Heinrich Mann ärgert sich nicht, weil er aus allem wie ein Kaufmann seinen Nutzen zieht, — weil er alles für seine Romane brauchen kann; — Eulenberg aber freut sich an allem, weil es lebendig ist, weil es Teil dieser Erde ist, die er liebt.

Diese Liebe ist nicht christushaft aufopfernd und hingebend, sie ist stark und eigensüchtig wie die Helden der vorgeschichtlichen Zeiten.

Viele seiner Menschen fühlen sich als eine Erde für sich, fühlen sich wie das Herz der Erde und möchten mit Allem, das schön ist, einig werden: mit Recht oder mit Gewalt. —

Diese schrankenlose liebende Begierde nach dem Besitz alles Schönen treibt den Anselm im „Natürlichen Vater", treibt den Grafen Walewski in

dem Drama „Anna Walewska", treibt den Edgar in „Leidenschaft". —

Und das Häßliche — auch das Häßliche ist Eulenberg und seinen Hauptgestalten: Quell der Freude, — des bissigen, spottsüchtigen, lachenden Humors.

Wenn Eulenbergs Helden wirklich hassen, so entspringt ihr Haß aus der Liebe, aus der Enttäuschung oder aus der gereizten Wut gegen die Schranke, die sie hindern will, alles Schöne zu besitzen.

Aus diesem Haß entflieht Anselm seiner Frau Brigitte („wir hätten uns vielleicht ganz gut verstanden, wenn wir nicht verheiratet gewesen wären"), aus diesem Haß tötet Walewski, der von sich sagt: „ich bin die Sitte", den Freier seiner Tochter, die er blutschänderisch begehrt. — —

Eulenbergs Menschen sind ganz Menschen dieser Erde; seine Grundstimmung ist die Freude an allem Menschlichen; es ist die gleiche Einstellung zum Leben, aus der Shakespeares Dichtungen entwachsen.

Aber Eulenbergs Freude an der weiten Vielfalt des Lebens ist nicht shakespearisch ungebrochen, — sie ist geschwächt von dem Wissen um Ethos, um Geist und Überirdisches.

Daher dringt sein Erlebnis nicht so stark und tief in die Menschen, daß es sie ganz erschöpfen, ganz erleben könnte; daher vermag er seine Menschen nicht so sicher und breit auf die Erde zu stellen wie Shakespeare.

Ein Hauch der Wehmut umweht seine Gestalten; es ist die Wehmut des Dichters, der fühlt, daß er nicht mehr zum Kern seiner Menschen leben kann, daß er nicht wie Shakespeare den Menschen, den er liebt, fassen und so in die Dichtung stellen kann, daß sich an seinem bloßen Sein die Urgründe seines Wesens öffnen. —

Diese naturhaft ungebrochene Erlebniskraft hat Knut Hamsun:

Hamsun ist natürlich nicht mehr von dem naiven homerischen Glauben an den Glanz der Dinge, er ist auch nicht von den blutvollen shakespeareschen Leidenschaften erfüllt; — aber sein Erleben des Körpers ist um so klarer, es dringt um so tiefer in den Körper ein; es ist ein Erwittern des Geistes im Körper; und seine Gefühle sind, so sehr sie im Blut wurzeln, durchklärt von einer Ahnung, daß alle menschliche Leidenschaft doch nur ein Hauch ist im großen Atmen der Erde.

Hamsuns Erleben ist ganz irdisch, ganz körperhaft; aber seine Gefühle haben alle chaotischen Dämpfe verlassen und sein Blick ist so durchklärt, daß er etwas von der körperdurchdringenden Kraft der Sonne hat; er wittert im Körper den Sinn.

Er wittert im Körper den Sinn und wird doch nicht, wie die meisten modernen Dichter, versucht, den Sinn aus dem Körper zu reißen: zu abstrahieren.

Der Geist, das Bewußtsein durchsonnt ihn mit Klarheit, aber es hat ihm noch nicht seine Liebe zum Körper zerbrannt:

Hamsuns Geistigkeit ist die Geistigkeit des Pan.

Er stellt das Leben dar — wie er es erlebt hat — und da er es bis zu letzten Tiefen erlebt hat, erhält seine Darstellung ohne die künstliche Beihilfe des Intellekts: Symbolhaftigheit.

Das ist das Größte an Hamsun, daß er einerseits fähig ist, den Körper bis zur Tiefe der Bedeutsamkeit zu erleben und daß er doch nicht und nie versucht wird, seine Erlebnisse des Tiefsten aus der organischen Wirklichkeit herauszureißen und sie intellektuell, abstrakt, auszusprechen.

Der Sinn bleibt bei ihm — wie eine Flamme hinter den Glaswänden der Lampe — im Körper geborgen; er wird nicht, flackernd, herausgerissen und von dem Fragespiel des Intellekts hin- und hergewendet.

Es gibt in Hamsuns Büchern keine geistreichen und keine philosophisch-tiefgründigen Gespräche, die das Problem „erhellen".

Das Problem steigt bei ihm aus der Ganzheit des körperhaft Dargestellten:

Die Handlung in seinen Dichtungen ist voll der vielfältigen Verschlingungen des Alltags, und doch entfaltet sich daraus — als sähen wir die Wirklichkeit plötzlich mit den Augen — nicht eines Philosophen aber eines am Leben Weisegewordenen — ein tieferer, wesentlicher Sinn; seine Menschen sind eigenartige, ausgeprägte Charaktere, denen wir schon

im Alltag begegnet zu sein glauben, und doch werden sie uns, ohne daß uns der Dichter bewußt darauf hinweist, zu Vertretern einer Weltanschauung.

Und zwar vermittelt Hamsun, entsprechend seiner Art zu erleben, die für eines Menschen Eigenart bezeichnendsten Bewegungen und gleichzeitig an ihnen des betreffenden Menschen tieferen Sinn.

Wie er nicht intellektuell-geistreich sein muß, um Geist zu geben, so braucht er keine langen Beschreibungen und keine psychologischen Zergliederungen, um die Eigenart eines Menschen zu vermitteln.

Hamsun ist auf alle diese Hilfsmittel einer schwachen Erlebnis- und einer schwachen Gestaltungskraft nicht angewiesen, — er vermag seine Menschen so sprechen und handeln zu lassen, daß sie uns tiefer als im Alltag in ihrer Eigenart und gleichzeitig in ihrer Bedeutsamkeit erlebbar werden: — unmittelbar erlebbar werden.

Hamsun ist ein Meister der unmittelbaren Darstellung. —

Wie Hamsuns Erlebnis- und seine Gestaltungsart nicht einseitig körperlich und nicht einseitig geistig ist, so steht auch die Zentralidee seiner Dichtungen in der Mitte zwischen einer einseitigen Bejahung des Körperhaften, Materiellen und einer einseitigen Bejahung des Geistigen: sie ist eine Verherrlichung des unintellektuellen, aber durch sein Einssein mit der Natur geistig tiefen Menschen im Gegensatz zu den Nur-Materiellen und den Nur-Intelektuellen.

Hamsuns besondere Abneigung ist gegen die Intellektuellen — die entwurzelten Städter gerichtet. Alles Gute aber kommt bei ihm aus der Natur.

Die positiven Karaktere seiner Dichtungen sind erdverwurzelt; das Mißliche, Schwächliche und Verdorbene hat entweder den Zug zur Stadt oder entstammt der Stadt.

Dementsprechend sind z. B. in seiner bedeutendsten Dichtung, in dem Roman „Segen der Erde" die vorwärtsschaffenden Menschen (Isak, Axel, Sivert) reine Bauernnaturen, während die zersetzenden und zugrunde gehenden Gestalten (Oline, Barbra, Brede, Eleseus) städtisch angekrankt sind; und der einzige Städter, der Gutes wirkt, der Schultheiß Geißler, hat, trotz aller Zerrissenheit, die sehnsüchtige Liebe zum Bauerntum. Er, in dem Hamsun vielleicht am meisten sich selbst gezeichnet hat, ist der Johannes einer neuen Rückkehr zur Natur, — von ihm strahlen vertiefende Schlaglichter auf die bauernhaft-einfachen Menschen Isak, Axel und Sivert und umleuchten sie mit Symbolhaftigkeit: —

Wir sehen bei Hamsun nicht nur wie Bauern arbeiten, wir erleben ihr Ackern und Säen in seiner tiefsten, symbolhaften Bedeutung.

Seine Bauern werden uns, so alltäglich sie vor uns stehen, zu Werkleuten am weiten Dom der Erde. —

Bedeutungserlebnis

Ich sprach bisher von den Persönlichkeiten der gegenwärtigen Literatur, die vor allem die sichtbare Welt erkennen oder erleben.

Ihre letzte Vollendung ist — wie z. B. bei Knut Hamsun — eine Durchklärung des Körpers bis zu den Tiefen, wo sein Sinn erfühlbar wird.

Wir kommen nun — über Strindberg als Brücke zwischen beiden — zu den Dichtern, die mehr oder weniger blind sind für die Eigen-Art des Körpers und nur seine Bedeutung ersehnen, erleben oder ergrübeln:

Strindbergs Hauptproblem ist die Stellung des Mannes zum Weib, ist der Kampf der Geschlechter.

In seinen früheren Dramen stellt Strindberg diesen Kampf selbst dar, er formt die Handlung, an der er sich entlädt, er gestaltet die Symptome. Aber es ist Strindberg auch hier, wo er noch nicht die Debatte über die letzteren Gründe dieses Kampfes auf die Bühne stellt, weniger um die Eigenart der Begebenheit, weniger um die Eigenart der Karaktere zu tun.

Er sagt in der Vorrede zu seinem naturalistischen Trauerspiel „Fräulein Julie“: „was die Karakter-

zeichnung anbetrifft, so habe ich die Figuren ziemlich ‚karakterlos' gezeichnet." —

Fräulein Julie und der Diener Jean sind nicht zwei Menschen, die es irgendwo im Leben gab; sie sind nicht vom Dichter — wie es Art der realistischen Dichtung ist — aus ihrer Eigenart zu Trägern einer Idee entwickelt, — sie sind vielmehr: Additionen all der Eigenschaften, die Menschen eines fallenden (Julie) und Menschen eines steigenden Standes (Jean) haben. Strindberg sagt selbst: „Meine Seelen (Karaktere) sind Konglomerate von vergangenen Kulturgraden und Brokken der angehenden Zeit . . "

Es ist also Strindberg schon in diesen Dramen nicht so sehr um die Eigenart der Menschen und der Begebenheiten zu tun als um die geistigen Kräfte, die er an ihnen zeigen kann.

Nur daß er das Problem noch ohne Debatte — nur in seinen Symptomen darstellt.

Er gestaltet die Handlungen des Hasses — und noch nicht die Gründe des Hasses; er frägt noch: „was tun Mann und Weib, wenn sie sich hassen" — und noch nicht, wie in seinem „Nach Damaskus": „warum hassen sie sich". —

„Ich bemerke alles seit einiger Zeit", sagt Strindberg (Der Unbekannte) in „Nach Damaskus", „doch nicht wie früher, wo ich nur Dinge und Begebenheiten, Formen und Farben sah, sondern jetzt sehe ich Gedanken und Bedeutungen — ich merke eine Absicht, wo ich früher nur den Zufall sah."

Diese Absicht zu ergründen, ist der Inhalt des drei-teiligen Dramas:

„Warum stehen Sie hier an der Straßenecke —?", „Wüßte ich —", „Glauben Sie —?", „Was haben Sie für eine Religion —?" — so frägt sich der Dialog in „Nach Damaskus" vorwärts.

Eine Tatsache wird ausgesprochen — ausgesprochen, — nicht wie in den naturalistischen Dramen gestaltet, und daran knüpft sich die Debatte.

„Warum stehen Sie hier an der Straßenecke —?" frägt „die Dame". Diese Frage gibt „dem Unbekannten" Gelegenheit, seine resignierte Verzweiflung auszudrücken und die Debatte über den Sinn des Lebens und über die Bedeutung des Weibes für den Mann zu eröffnen.

In dem naturalistischen Drama „Der Vater" z. B. gestaltete Strindberg seine Eheerlebnisse selbst; er gestaltete die Tatsachen und die Gefühlsregungen.

In „Nach Damaskus" setzt er die Tatsachen ohne sie zu gestalten als Anhaltspunkte, um nach den lezten Gründen seiner Eheerlebnisse zu fragen: — er zerpflückt, zersetzt, zerfrägt seine Gefühle, um ihre Bedeutung zu finden.

Daß all seine Fragen, all seine Debatten aus dem Gefühlserlebnis steigen, — von ihm durchklungen sind —: das macht die lebendige, die tiefe und doch verhältnismäßig breite Wirkung der Nach Damaskus-Dichtung aus.

Sie ist nicht wie so viele Nachahmungen nur intellektuelle Debatte; ihre Geistigkeit steigt — wie die Spitze des gotischen Domes aus der Erde, aus

dem allmählich verfeinerten Stein herauswächst — aus dem sinnlichen Erlebnis, aus dem zum Bewußtsein ringenden Gefühl. —

Strindberg hatte, als er sein „Nach Damaskus" schrieb, so vielerlei erlebt, hatte das Gleiche so oft erlebt, daß er wohl um das Wesentliche wissen konnte, — daß er wohl beginnen konnte: seine Erlebnisse zu deuten.

Viele Expressionisten aber, Walter Hasenclever z. B., wollen ihre Erlebnisse ausdeuten, bevor sie überhaupt richtig erlebt haben. Aber sie schneiden sich mit dieser Voreiligkeit nur die organische Entwicklung ab, entwickeln mehr ihre Deut-, ihre Denkkraft und kommen damit zur Intellektualität.

Hasenclevers Drama „Der Sohn" ist in den ersten Szenen von einem echten Gefühlserlebnis durchklungen, — von der unbewußten Rebellion gegen die Konvention, die den Sohn schicksalmäßig zwang, in der Reifeprüfung zu versagen; — trotz seiner Sehnsucht, vom Elternhaus und von den Schulfesseln frei zu werden!

Die so aus Freiheitssehnsucht und Verachtung einer konventionellen Freiheit gemischte Bedrükkung könnte sich zur inneren Leidenschaft eines großen, echten Empörers entwickeln.

Aber Hasenclever beginnt schon zu fragen, will schon deuten, bevor er dieses Gefühl noch richtig

durchlebt hat. Und wie ein geblähter Ballon unter einem einzigen Nadelstich zusammenzuschrumpfen beginnt, so wird das echte und starke Erlebnis der ersten Szene immer schwächer, je weiter es vom Intellekt durchlöchert wird:

Die Erlebnissphäre des werdenden großen Empörers verengt sich zur psychologischen Deutung der Entwicklung des jungen Menschen, der aus der Einsamkeit ins Leben will und seinen Vater bekämpft als den Besitzer dessen, was er, der Sohn, der Erbe, will.

Auch in diesen Szenen ist die Deutung noch durchpulst vom Gefühlserlebnis; Wesentliches über die Sehnsucht der Jünglinge zum Leben, über die Bedeutung der Frau, die „den Riegel zum verschlossenen Tor des Lebens, der Erkenntnis sprengt", ist im Rhythmus der Sehnsucht gesagt.

Dann schließt sich auch dieses Geöffnetsein für das typische Erleben eines Jünglings.

Hasenclever hat gesagt, was er aus seinem Gefühl an Erkenntnissen ziehen konnte. Er hat sich auf dem einfachsten Weg, dem lyrischen Monolog und Dialog entladen und hat sich damit die Kraft zur organischen Weiterentwicklung genommen.

Das Drama mutet weiterhin immer mehr wie ein konstruierter Einzelfall an; der Dialog wird zum lediglich leidenschaftlichen Gegeneinandersprechen zweier Menschen; er vermag nicht mehr zu karakterisieren, vermag nicht mehr: Geistiges aufleuchten zu lassen. —

Hasenclever war nur für einige Szenen: Dichter.

Er riß die Zweige seines Gefühls allzurasch ab und wollte, daß sie ein zum Himmel wölbender Baum seien; statt dessen verdorrten sie.

Er kam zur künstlich aufgepeitschten Leidenschaft und zur intellektuellen Konstruktion. — —

Wie dem „Sohn", liegt Hasenclevers „Antigone" ein Empörer-Problem zugrunde. Aber Hasenclever ist hier weniger noch als im „Sohn" fähig, dichterisch zu gestalten. Hier springt nirgends ein dichterischer Erlebniston auf. Der Dialog ist geführt, als habe Hasenclever sich vor jedem neuen Ausspruch wie ein allzuexakter Wissenschaftler gefragt: was läßt sich zu der augenblicklichen Sachlage noch anführen? Der Eine sagt: ‚wir wollen keinen Krieg mehr!' Ein Zweiter widerspricht: ‚Der Krieg ist schön.' Der Erste beschimpft den Zweiten: ‚Gelbschnabel' — und so geht der Dialog vorwärts als eine Aneinanderreihung von ungeformten, unbelebten Behauptungen und Gegenbehauptungen; und wo je die Sprache einige rhythmische Kraft zeigt, ist es nicht der aus dem dichterischen Erlebnis geborene Rhythmus, sondern das Pathos des Willens.

Antigone ist nicht die Verkörperung eines Freiheitserlebnisses, sie ist keine dichterische Gestalt, — sie ist eine in dramatischen Dialog gestellte, mäßig begabte Rednerin. —

Man verwechsle die Wirkung eines Gedankens nicht mit der Wirkung des Wortes, das ihn ausspricht; der schlechteste Redner kann Hungernden den ekstatischen Schrei: Brot entfesseln, — wer

Zeitideen, die in allen brennend sind, geschickt in dramatische Formen bringt, kann brausende Wirkung üben, aber sein Werk ist deswegen noch keine Dichtung. —

Daß Hasenclever nur noch mit dem Intellekt dichtet, konnte er in der „Antigone" noch halbwegs durch rednerische Pathetik verbergen; — in seinem neuesten Drama „Jenseits" aber offenbart es sich unzweideutig.

Man frägt sich, ob ihn ein anderes Gefühl getrieben haben könne, dieses Drama zu schreiben — als eine höhere Langeweile. Der Dialog klingt zwar als stehe ein Gefühl hinter ihm, aber es bleibt unbestimmbar, welches Gefühl es sein soll. Es ist der falsche, ausdruckslose Gefühlston des Heuchlers:

Der Intellekt erkünstelt Gefühl. —

Hasenclevers „Jenseits" ist eine intellektuelle Konstruktion; es täuscht ein Bedeutungserlebnis vor, hat aber in Wahrheit nur einen bedeutenden, religiösen Gedanken zum Problem. —

Was Hasenclever durchdacht und in seinem Drama „Jenseits" darzustellen versucht hat, ist das Grunderlebnis der Werfelschen Lyrik. Hasenclever zergliedert den Gedanken, daß dieses Leben nur Schein, Schleier vor einem anderen Leben, vor Gott sei, — Franz Werfel hat es erlebt, daß der letzte Sinn der Erde: Gott ist.

Aber er hat nicht die Erde, — er hat nur Gott an ihr erlebt.

Zwar beginnt Werfel mit Gedichten, die das Irdische, Körperliche zu formen versuchen; er wählt Stoffe aus dem Alltagsleben wie: „Erzherzogin und Bürgermeister", „Im winterlichen Hospital", „Kindersonntagsausflug".

Aber diese Stoffe kann er nicht gestalten. Die Gegenstände entgleiten ihm; er weiß nur Konventionelles von ihnen auszusagen, z. B.: „Die Erzherzogin hatte eine wunderschöne, hohe und gerade Gestalt."

Dichter wird Werfel erst, wo ihn die Bedeutung berührt. So z. B. in dem Gedicht „Eine alte Frau geht": das Gehen der alten Frau gestaltet Werfel kalt, unbeteiligt; mit dem Wort aber, mit dem er von der Bedeutung dieses Heimgehens einer alten Frau zu sprechen beginnt, hebt wie plötzlicher Wind ein lebendiger Rhythmus an.

Und am bedeutendsten ist Werfel, wo er aus seiner Unfähigkeit, Körperliches zu gestalten, eine Tugend, einen eigenen Stil macht, — den Gegenstand, an dem er erlebte, ganz ausschaltet und seine Bedeutungserlebnisse abstrakt ausspricht.

Werfel ist lediglich zur abstrakten Aussprache des Bedeutungserlebnisses, gar nicht zur sichtbaren Formung begabt. Den Linien des Körpers fügt sich seine Sprache nicht ein, den Wellenschlag des Geistigen aber vermag sie vom verwehenden zärtlichen Hauch bis zur brausenden Gewalt auf-

bäumender und zerschellender Meere in lebendigstem und wirkungsvollstem Rhythmus nachzuschaffen.

Es sind allerdings nur wenige Gedichte, in denen der lebendige Rhythmus des echten Bedeutungserlebnisses klingt (z. B.: „Ich bin ja noch ein Kind", „Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses", „Lächeln Atmen Schreiten").

Die meisten Gedichte aber sind rhythmisch ausgesprochene Erkenntnisse (z. B.: „Balance der Welt", „Die Tugend", „Held und Heiliger", „Einem Denker", „Der Erkennende").

Oder glühende Predigten und Gebete (z. B.: „Amore", „Warum mein Gott", „Veni creator spiritus").

In drei Kreise also läßt sich Werfels Lyrik einteilen: abstrakte Gedichte, dichterisch ausgesprochene Gedanken und Gebete (oder Predigten).

Betrachten wir vergleichsweise Gedichte aus jeder der drei Abteilungen:

In dem Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind" vermittelt Werfel ein Bedeutungs-Erlebnis: die Vollendung des Menschen ist das Einswerden mit dem All des Geschaffenen; das heißt, er weitet selbst in ekstatischer Lust aus in alle Dinge (Greise, Frauen, Droschkengäule, Seeleute in Not usf.). Er versucht nicht, all diese Dinge in ihrer Eigenart zu erleben und auszugestalten, — sie sind ihm nur Anhaltspunkte für die Aussprache des abstrakten Gefühls. Wie auf rasender Fahrt flüchten die Gegenstände vorüber: kaum benannt und schon

verdrängt von neuen Gegenständen, bei denen der Dichter ebensowenig verweilt:

Werfel hat keine Anteilnahme für die einzelnen Dinge, in die auszuweiten er als seine Vollendung erlebt, — aber er ist tief brennend von dem abstrakten Gefühl des Ausweitens. —

Ebenso vermittelt Werfel in dem Gedicht „Lächeln Atmen Schreiten" das Erlebnis — nicht eines bestimmten Lächelns, sondern der zärtlichen, seligen lächelnden Freude, die ihn überkam, als ihm das tiefste Wesen des Lächelns offenbar wurde.

Im zweiten Teil des gleichen Gedichtes jedoch, in dem Teil, wo Werfel vom Atmen spricht, vermittelt er kein Erlebnis, sondern nur Gedanken, — feststellende Aussagen. Der Stil ist äußerlich der gleiche, aber es fehlt der beseelende Ton des Erlebnisses, der sinnlichen Erregung.

Mehr noch als hier ist in Werfels Gedicht „Balance der Welt" nur die Erkenntnis — nicht die Erlebniskraft tätig:

Das Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind" entfaltet sich aus dem Gefühl der Sehnsucht nach Allweite, seine einzelnen Teile sind durch das gleiche Gefühl gebunden und durch die Wandlungen des einen Gefühls geschieden; das Gedicht „Balance der Welt" aber entwickelt sich aus dem Gedanken der Wiedervergeltung, seine einzelnen Teile sind dadurch gebunden, daß sie Untergedanken des einen Gedankens sind, — sie reihen sich wie die Abteilungen eines philosophischen Beweises als Ausspruch und Gegenspruch anein-

ander („Wie mir hier alles harte Welt, so bin ich allem harte Welt").

In dem Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind" ist die Sprache dem Stoff entsprechend: groß-flutend, — hier ist sie sachlich klar und feststellend. —

Auch das Gedicht „Amore" beruht nicht auf einem Erlebnis, sondern auf der Erkenntnis. Aber es tritt der Wille zum Gedanken. Das Gedicht „Balance der Welt" vermittelt nur, kalt, eine Erkenntnis, dieses Gedicht vermittelt den glühenden Willen, mit dem Werfel für seine Erkenntnis einzutreten gesonnen ist. Es strömt dahin mit der Kraft hundertrudriger Boote; es wirkt! — aber nicht wie ein Gedicht, sondern wie eine Predigt. Es vermittelt kein Erlebnis, kein Gefühl, sondern den Willen zu einem Gefühl: zur Güte. —

Der prinzipielle Unterschied zwischen den drei Gedichten „Ich bin ja noch ein Kind", „Balance der Welt" und „Amore" ist der Unterschied zwischen: abstrakter Dichtung, dichterisch ausgesprochener Philosophie und Predigt (oder Gebet):

Der Philosoph erkennt: es ist so; er weiß um die Allweite; der Dichter erlebt sie, er wird weit in dem Erlebnis der Allweite.

Der Philosoph stellt sachlich fest: die Bestimmung des Menschen ist, gut zu sein; die Worte des Dichters aber haben den Klang strömender Güte, der Dichter verwandelt sich selbst in die Güte, er wird so erfüllt von ihr, daß jedes seiner Worte, jedes seiner Bilder und jede seiner Bewegungen: Güte ausdrückt.

Und der Prediger fordert: seid gut! Er gibt, er weckt den Willen zur Güte oder zum Ausweiten in alle Dinge. —

Wie das bloße unbeteiligte Sehen des Körperlichen, so schafft das bloße Wissen um die Bedeutung — wie wir es in Werfels Gedicht „Balance der Welt" und in allen Gedichten Theodor Däublers finden — keine Dichtung.

Für Däublers Auge gibt es keine Grenzen und Wände. So mühelos wie das natürliche Auge die Farbe und die Form eines Baumes sieht, erfaßt sein Auge den Sinn der Gegenstände. Aber dabei ist nicht die unmittelbare Erlebniskraft der Seele tätig, sondern das aus Jahrtausenden der Kultur gezogene Wissen. Ein unerschöpflicher Vorrat von Gedanken gibt jedem Blick einen Begleiter, der ihm mühelos Türen und Wände hinwegzieht und ihn im Innern: einen Gedanken finden läßt.

Däubler gibt z. B. — in einem seiner lebendigsten Gedichte — der Birke einen Sinn, ein Schicksal; er verdeutlicht ihr Wesen, indem er sie mit einem Mädchen vergleicht. Er sagt von ihr: „Die Birke ist nicht eine Braut und auch nicht Frau." Das ist gewiß sehr treffend. Aber: vom Geist der Dinge etwas Richtiges auszusagen, ist noch nicht Dichtung. Nur das Erlebnis gibt den Worten den Atem, macht sie lebendig, macht sie zur: Dichtung.

Däubler aber hatte, als er die Birke sah, nur

einen Einfall, kein Erlebnis. Er sagt von der Birke etwas Zärtliches aus, aber er spricht nicht zärtlich von ihr, sondern definierend-gleichgültig.

Däubler hat ein übersinnliches Auge; er sieht überall Bedeutungen, er sieht mühelos den Sinn der Bäume, den Sinn der Erde, — er weiß um das Werden der Zeiten und der Völker, er vermag den Sternen einen Sinn zu geben und er vermag alles: Körperliches wie Geistiges mühelos nachzuzeichnen; — aber er vermag seinen Gedichten nicht den schöpferischen Funken zu geben.

Ein Einfall über das Wesen eines Gegenstandes reiht sich in der mehr oder weniger zufälligen Reihenfolge des Beobachters an den andern Einfall; Vers reiht sich zu Vers, Strophe zu Strophe — immer in dem gleichmäßigen Rhythmus des träge Schauenden. Däublers Strophen lassen sich daher oft nach Belieben vertauschen, ohne daß an dem Gesamtrhythmus und dem Gesamtsinn des Gedichtes irgend etwas geändert wird. Seine Verse und Strophen sind nicht wie die Ringe, die ein ins Wasser geworfener Stein unerbittlich um die Einwurfstelle zieht; sie setzten sich nicht organisch um den Brennpunkt eines Erlebnisses an, sondern liegen nebeneinander wie die Zahlen einer Rechenaufgabe, die man so oder so zusammenreihen kann.

Wie die Bilder eines Panoramas ziehen Däublers Verse an uns vorüber — wir werden nirgends zum Erlebnis geweckt, — denn Däubler selbst war beim Schaffen seiner Gedichte unbeteiligt wie ein Rechenmeister —:

Und er will gar nicht menschlich, sinnlich beteiligt sein. — Däubler sieht einen reingeistigen Menschen: „die neue Rasse kommt im Geist, von tiefstem Licht beschienen."

Aber deshalb, weil jemand „diamantenklar im Hirn" ist, muß er ja noch nicht: leblos sein. Auch die Quelle ist diamantenklar und hat doch Leben. Däubler aber meint einen Menschen, der wie das zu Eis erstarrte Wasser ist: reglos, nur noch spiegelnd; einen Menschen, der in seiner neues Leben gebärenden Fruchtbarkeit erstorben ist, — einen Menschen, der wie Däubler selbst ist: teilnahmloses, kalt-spiegelndes Auge für den Sinn aller Dinge. —

Wie Däubler sieht Georg Kaiser überall in unbeteiligtem geistigem Nur-Schauen: Probleme.

Wie ein Zauberkünstler holt er Ideen aus dem luftleeren Raum, — zerspaltet sie in Rede und Gegenrede, gibt jedem Gedanken und jedem Untergedanken eine eigene dramatische Figur als Träger und verbindet die Figuren durch das geometrische Gebilde einer Handlung.

Diese Handlung darf sich aber nirgends nach eigenen Gesetzen verranken, die Menschen dürfen nicht wie Bäume im Wald wachsen, sie müssen wie dünner Draht sein, den man beliebig in jede Form biegen kann. Sie müssen sich nach dem Mechanismus der Handlung (d. h. der Idee) be-

wegen — müssen oberflächlich sein, solange es für den zu beweisenden Gedanken notwendig ist, und müssen mit einem Ruck tiefgründig werden, wenn die Idee es so erfordert.

Wie die Wandlung sich in den Figuren vollzieht, — was geht das den Leser an; er soll es sich aus den angegebenen Tatsachen und Gedanken selbst erklären.

So ist z. B. die „Tochter" des Milliardärs in dem Schauspiel „Die Koralle" zuerst als oberflächlich gezeichnet; am Ende des zweiten Aktes legt sie einem im Maschinenraum zusammengebrochenen gelben Heizer die Hand auf die Brust (nicht einmal aus eigenem Antrieb, sondern auf Befehl ihres Bruders) und im dritten Akt kommt sie völlig verwandelt auf die Bühne: „Als ich meine Hände von der kochenden Brust des gelben Heizers aufhob, waren sie gezeichnet. Das Mal ist in meinem Blut bis zum Herzen zurückgesunken."

Wenn Kaiser es schon als seine Aufgabe ansieht, zu „der Erneuerung des Menschen" zu rufen, so müßte er uns miterleben lassen, wie dieser Mensch, die Milliardär-Tochter, von der Herzlosigkeit zur tätigen Güte erwacht. Dann würde er: Dichtung schaffen. Daß Kaiser uns diesen Wandel aber mit der Phrase mitteilt: „Das Mal ist in meinem Blut bis zum Herzen zurückgesunken", beweist, daß er nicht erlebt hat, was er dramatisch vorführen will, — daß er nur konstruiert, erdenkt. —

Ebenso können wir uns die Wandlung des „Milliardär-Sohnes" in dem Drama „Gas" nach den an-

geführten und vorgeführten Tatsachen mit dem Verstand erklären — aber wir können sie nicht miterleben.

Dies aber: — diese Wandlung des Maschinenmenschen, des rastlosen Gehirnmenschen zurück zum Bauern — „zum Menschen" ist das Wesentliche an dem ganzen Drama.

Ließe Kaiser uns diese Wandlung miterleben, er könnte sich alles Diskutieren um die Entlassung des Ingenieurs und den Wiederaufbau des Gaswerkes, — er könnte sich alle rhetorischen Phrasen vor dem Volk ersparen.

Aber Georg Kaiser weicht der Gestaltung des unmittelbaren Erlebnisses ebenso geflissentlich aus wie Heinrich Mann in der Romantrilogie „Die Göttinnen".

Statt das Erlebnis selbst darzustellen, läßt er es nur diskutieren. Das ist es eben: debattieren, Worte machen kann Georg Kaiser, aber er kann kein Erlebnis gestalten. Er kann intellektuell fordern: „Umkehr!" und kann erklären, was für eine Umkehr er meint: „Arbeit — Arbeit — wo hinaus? Ich bohre; weil ich bohre — ich war ein Bohrer — ich bin ein Bohrer — und bleibe Bohrer! — graut euch nicht! Vor der Verstümmelung, die ihr an euch selbst anrichtet? Ihr Wunderwesen — ihr Vielfältigen — ihr Menschen?"

Aber er kann uns diese Umkehr nicht erleben lassen. Er kann großartig rufen: „Menschen! — Menschen! — Sind Sie ein von Haut umsponnenes Schema? —" aber sein Ruf stammt nur aus dem

Intellekt; Kaiser selbst kann nur Figuren bilden, „die ein von Haut umsponnenes Schema“ sind, — aber keine: Menschen! —

Kaiser sagt in seinem Aufsatz „Vision und Figur“: „Vielgestaltig sind die Figuren, die Träger der Vision sind — von den heißen Fingern des Dichters beladen mit der großen Fracht seiner Mitteilung — sie würde zehn und hundert erdrücken, so müssen Scharen hinausgehen und Teile des Ganzen tragen.“ —

„Vielgestaltig sind die Figuren —“?: nein, Kaisers Figuren gleichen sich alle wie Fahnenstangen, wenn sie auch verschiedene Flaggen (Gedanken) tragen. — „Die Figuren sind beladen mit der Fracht der Mitteilung“? — ja, das sind Kaisers Gestalten, sie kommen alle auf die Bühne, um irgend etwas mitzuteilen — zu der Idee, die eben diskutiert wird. Kaiser hat auch recht, wenn er sagt, daß Scharen hinausgehen müssen — ja, er braucht sehr viele Menschen, um seine Idee — zu beweisen, da ein Gedanke viele Einwände hat, die alle widerlegt werden müssen. — Das Land muß von den Fabriken befreit, muß wieder: Acker werden —, das zu beweisen, müssen viele Gedanken angeführt (auf die Bühne gestellt) werden — d. h. wenn man kein Dichter, sondern ein Dialektiker der dramatischen Form ist.

Aber wenn wir uns verstandesmäßig überzeugen lassen wollen, gehen wir zur Wissenschaft! Von der Dichtung verlangen wir ein anderes Überzeugen, — nicht das der hundert Gedanken, nicht

das des gewandteren Dialektikers, — von der Dichtung erwarten wir das Überzeugtwerden durch ein Erlebnis:

Kaiser zeige die verheerende Wirkung des Fabriklebens auf einen einzigen Menschen, er zeige sie so, daß wir sie miterleben und er wird uns von der Notwendigkeit einer neuen Kultur tiefer überzeugt haben als mit all seinen rhetorischen Phrasen in dem Drama „Gas". —

Kaiser weiß viele Probleme aufzufassen, weiß sie in Rede und Gegenrede zu besprechen und weiß seine Gedanken durch eine geschickt konstruierte Handlung zu beweisen.

Aber er hat die Probleme nur durchdacht, nicht erlebt; sein Dialog ist nur Dialektik; seine Menschen sind leblos wie Fahnenstangen und seine Handlung ist nur mit dem Intellekt verfolgbar.

Er ist ein intellektueller Artist — aber kein Dichter. —

„Die neue Rasse kommt im Geist" verkündet Däubler.

Werfels Sehnsucht geht nach dem körperlosen Einswerden mit dem absoluten Geist.

„Gibt's was Gemeineres als Natur? — Schlecht ist die Erde, doch die Welt ist gut" sagt (in seiner Tragödie „Himmel und Hölle") Paul Kornfeld.

Johannes R. Becher, der Dichter aus einseitig männlicher Energie zieht aus der „Überwindung

des Weibes“ die „Gewißheit: Mensch du wirst gesunden —“.

Und Strindberg sagt (in seinem Blaubuch): „der Mann liebt und das Weib haßt“.

Sie alle — und mit ihnen der größte Teil der expressionistischen Dichter — überschätzen den Geist und verachten den Körper, die Erde, das Weib. Sie lieben die Menschheit und verachten den einzelnen Menschen.

Denn sie sind einseitig geistig veranlagt; das Verständnis für das Sinnliche, für die Natur ist ihnen verloren gegangen. Sie vermögen nur noch den Sinn, den Geist zu erleben (oder zu erdenken), — für die Schönheit und Eigenart des Körpers aber sind sie blind.

Statt den Körper als Kelch des Geistes zu ehren, hassen sie ihn als hindernde Mauer und steigen auf in die Ekstasen abstrakter Geistigkeit.

In gestaltloser Einsamkeit weiten sie aus zu brennender Alliebe, doch wenn sie wieder dem ersten Menschen begegnen, an den ersten Gegenstand stoßen, entbrennen sie zu neuem Haß.

So fühlt z. B. der „Graf Ungeheuer“ in Kornfelds „Himmel und Hölle“ nur Liebe zu seiner Frau, wenn sie ferne ist; wenn er sie sieht, verschließt er sich.

So entfernt sich der „Unbekannte“ in Strindbergs „Nach Damaskus“ immer wieder von der „Dame“; doch wenn er einsam ist, beginnt er sie von neuem zu lieben; er kehrt zu ihr zurück und — wird wieder enttäuscht; wieder flieht er, haßvoll: „hinauf“. —

Das ist die Tragik der jüngsten Dichtergeneration: sie brennt in Ekstasen der Allliebe und vermag keinen einzigen Menschen liebend zu umfassen, —

sie ist sonnenhaft erleuchtet vom Wissen um alle Dinge und weiß doch um keinen einzigen Gegenstand.

Und so sind auch ihre Werke voll abstrakter Phrasen von der Menschheit und „Vom Menschen"; aber selten ist ein Mensch gestaltet. Sie weiß von vielen Dingen Tiefes auszusagen, aber sie vermag keinen Gegenstand schöpferisch nachzuformen.

Sie ist wie ein abgeschnittener Zweig, der noch einige Blüten treiben aber nie Früchte, sich selbst erfüllende, Samen neuer Bäume tragende Früchte bringen kann. —

Einheit von Körpererlebnis und Bedeutungserlebnis

Ich sprach zuerst von Dichtern, die überwiegend das Körperliche erleben und gestalten.

Zuletzt sprach ich von den abstrakten und intellektuellen Expressionisten, die für den Körper blind sind und nur die Bedeutung erleben oder erkennen.

Ich komme nun zu den Dichtern der gegenwärtigen Literatur, die wie Hamsun sowohl den Körper als auch den Sinn schöpferisch erleben; es sind vor allem: R. M. Rilke, Hanns Johst, Fritz von Unruh und Arnold Ulitz.

Und zwar ist ihr Bedeutungserlebnis im Gegensatz zu Hamsun, bei dem es ein unbewußtes Erwittern des Sinns ist: ins Bewußtsein gestiegen. —

R. M. Rilkes „Erste Gedichte" und seine „Frühen Gedichte" zeichnen Gegenständliches nach: die Stadt Prag, alte Häuser, Brunnen, den Herbst; sie singen von Mädchenliebe, von müden Träumen und vom stillen Abend.

Seine Verse haben einen wehmütigen Ton, als taste Rilke die Dinge schon nach einem tieferen Sinn ab, ohne ihn zu finden.

In den „Neuen Gedichten" dagegen hat Rilke schon tiefer in seine Eigenart gefunden. Er geht

auch hier vom Gegenständlichen aus, aber die meisten Dinge vertiefen sich ihm zu einer Bedeutung. Wie in den Liedern mittelalterlicher Gottes- und Liebfrauenminne fließt Blut zum Geist, wird Gott zum Blut. Aus keuscher Mädchenliebe wird Alliebe und jeder Gegenstand bekommt ein Auge, in dem sich die Himmelstiefe spiegelt: Gott.

Diese Vertiefung des Gegenständlichen zur Bedeutung geschieht bei Rilke ohne zerquälte Gewalt. Sie ist mühelos, denn in Rilkes Bewußtsein ruht das Wissen aus Jahrtausenden und aus vielen Kulturen. Er weiß um die Tiere der unendlich gehäuften Steinstadt Paris, um den lange verstummten Buddha, um Sappho, die keusch in Mädchenschlankheit ihren Gott liebt, und um den Gekreuzigten, den weh mit vielen Wunden zu Gott aufgerissenen.

Und er weiß alle Dinge in ihrer Eigenart nachzuzeichnen; er muß sie nicht, um ihren Sinn mitzuteilen, (wie Werfel z. B. in dem Gedicht „Eine alte Frau geht") umständlich und dozierend ausdeuten, — er gibt meist gleichzeitig mit der Formung der Gegenstände selbst, unmerklich fast, ihren Sinn.

Alle die Worte, mit denen er die Dinge selbst zeichnet, sind so gewählt und gesetzt, daß oft ein einziges tieferes Wort genügt, um das ganze Gedicht lichthaft mit Bedeutung zu durchleuchten. So ist z. B. dem Gedicht „Die Kurtisane" durch den scheinbar ganz gegenständlichen Satz: „die Augen, die ein heimlicher Verkehr an die Kanäle schließt, so daß das Meer in ihnen steigt und fällt und wechselt" — tieferes Leben gegeben.

Ein geringerer Gestalter hätte umständlich von der mystischen Gefahr des Meeres gesprochen und die Augen der Kurtisane schwerfällig damit verglichen.

Rilke leitet ganz unmerklich von den Augen zum Meer hinüber, er läßt das geheimnisvolle Wechseln der Meere in den Augen aufleben. —

In den „Neuen Gedichten" vertieft Rilke einzelne Gegenstände zur Bedeutung; —

in dem „Stundenbuch" geht Rilke den umgekehrten Weg: er sucht für einen Sinn Gegenstände, die ihm Körper geben können: er sucht Symbole.

Rilke ist, wie wir in seinen früheren Büchern sehen, über viele Gegenstände getastet und hat sie sich zu ihrem Sinn aufgebrochen.

Und er fand meist den einen Sinn: Gott.

Nun aber ist von dieser Erfahrung an vielen einzelnen Dingen seine Seele ganz bewußt geworden; — sie hat sich an den Gegenständen selbst alle Schalen durchbrochen und erlebt nun den Sinn: unmittelbar.

Während er früher von den Gegenständen sprach und als ihre letzte Tiefe: Gott aufleuchten ließ, spricht er nun von Gott selbst und sucht sich die Gegenstände, die seiner Sehnsucht Gestalt, Körper leihen können.

Er ist nun wie ein Baum, der aus unsichtbarer Kraft die sichtbaren Früchte treibt.

Auch in den besten Gedichten des „Stundenbuches" ist Rilke ganz plastisch und läßt den zum Träger des Sinns gewählten Gegenstand nicht un-

Digitized by Google

gestaltet, sondern gibt ihm ein sinnliches Eigenleben.

So z. B. in dem Gedicht „Werkleute sind wir —": Rilke fand für den Gedanken, daß es des Menschen Bestimmung ist, an Gott zu bauen, das Symbol der Werkleute eines Domes und gestaltet nun das Arbeiten der Werkleute, als wäre es ihm nur um dieses Gegenständliche zu tun. Er gestaltet die Stille, die beim Eintritt eines fremden Meisters unter den Werkleuten entsteht, er bildet den Rhythmus des in die Gerüste Steigens und das Hallen der vielen Hämmer — er gestaltet ein plastisches lebendiges Bild und doch ist kein Wort, das nur der Anschaulichkeit, nur dem Gegenstand diente, — kein Wort, das nicht gleichzeitig auch den Sinn, das Bedeutungserlebnis gestaltet.

Rilke besitzt eine meisterliche Gestaltungskraft.

Rilke erlebt die Dinge sehr tief.

Was seine Größe einzig beschränkt, ist, daß es seinen Erlebnissen und seiner Gestaltung an Unmittelbarkeit fehlt.

Rilke dichtet zwar nicht wie Däubler nur aus dem kalten Wissen um die Dinge, hinter seinen Gedichten steht fast ausnahmslos ein Erlebnis; aber dieses Erlebnis allein wäre zu schwach, die Gegenstände so sicher nachzuzeichnen und so tief in ihre Bedeutung einzudringen; — es wird von Rilkes Wissen um die Jahrtausende — um viele Kulturen und um viele Formen geleitet.

Weil Rilkes Bewußtsein sehr fein geschliffen ist, nicht weil er stark erlebt, vermag er die Gegen-

stände sicher nachzuzeichnen und tief in ihre Bedeutung zu dringen.

Das macht Hanns Johsts einzigartige Stellung unter den Dichtern der gegenwärtigen Literatur, daß er wie keiner sonst befähigt ist, den unmittelbaren Brand des Gefühls zu vermitteln. Seine beiden Dramen „Der junge Mensch" und „Der Einsame" sind voll der ekstatischen Musik der Leidenschaft, ihre Sätze sind von geballter Kraft und Schönheit und in ihren Szenen flammen wie Gewitterdunkel durchreißende Blitze: Erlebnisse.

Was den Wert dieser Dichtungen jedoch beschränkt, ist, daß in ihnen die Erlebnisse nur verströmt, — nicht gestaltet werden.

Johsts Dichten ist hier ein sich selbst, — ein die eigene Stimmung Genießen; er ist ekstatisch erfüllt von dem „Gottvatergefühl", aber wenn Gott nur um dieses „Gottvatergefühl" gewußt hätte, hätte er die Welt, rauschverliebt, im Chaos gelassen.

Um Schöpfer zu sein, d. h. für den Dichter: um schöpferisch zu gestalten, braucht man mehr als nur das von Gefühlen und Gedanken Berauschtsein, dazu braucht man auch die Kraft, seine Gefühle und Gedanken, männlich gezügelt, in plastische Körper zu formen.

Das schöpferische Gestalten, wie wir es zum Beispiel in Hamsuns und Rilkes Dichtungen finden,

ist dem Sichspiegeln der Sonne in einem See vergleichbar: sie findet einerseits am See einen aufnahmebereiten Kelch für ihre Strahlen und andererseits durchklärt sie und belebt sie den See bis in seine letzten Tiefen; Johst aber spiegelt sich nicht, sie beseelend, in der Welt, er spricht nur — mehr oder weniger lyrisch-monologisch — von seinen Gefühlen und Gedanken: sein Dichten ist oft nur ein Erlebnisseausspeien.

Wie die Entwicklung seiner drei Hauptdramen: „Der junge Mensch", „Der Einsame" und „Der König" zeigt, bemüht sich Johst allerdings von der geschleuderten Aussprache zur wirklichen Gestaltung zu kommen:

Im „Jungen Menschen" rauscht nur, schöne Worte und kraftvolle Sätze wie Flammen werfend, das abstrakte Erlebnis; die Menschen und Begebenheiten, an denen es sich ausspricht, sind ungestaltet, — alles lebt nur von der Gnade des aus der Stimmung des Dichters darauf fallenden Leuchtens; selbst der junge Mensch ist kein eigener Karakter, sondern nur: ein strömendes Gefühl.

„Der Einsame" hingegen zeigt Ansätze zur plastischen Gestaltung; neben Grabbe stehen als ausgeprägte Karaktere: die Mutter, die Schaffnerin und Christian; sie wirken allerdings, als seien sie nur beobachtet, aber im Gegensatz zum „Jungen Menschen", wo es gar keine Figur mit eigenem Gesicht gibt, bedeutet selbst diese äußere Gestaltung einen Fortschritt.

Am deutlichsten zeigt sich Johsts Bemühen, vom

lyrischen Verströmen zur wirklichen Gestaltung zu kommen, in seinem neuesten Drama „Der König“: die Szenen der beiden früheren Dramen fluten weiblich weich von einer Stimmung in die andere, jede hat ihren eigenen Sinn, — aber es fehlt ihnen die geistige Bindung; sie wirken zum Teil wie zufällig aneinander gereiht; im „König“ dagegen sind die einzelnen Szenen fast restlos durch die Entwicklung des Problems oder die fortschreitende Handlung verbunden: Johst versucht hier, eine Handlung zu schaffen, die in ihrer Gesamtheit eine Veranschaulichung der zugrunde liegenden Idee ist: — ein Symbol.

Dementsprechend haben hier die einzelnen Figuren im Gegensatz zum „Jungen Menschen“ und zum „Einsamen“, wo sie zum größten Teil ohne innere Notwendigkeit für den „Gesamtsinn“ und die „Gesamthandlung“ sind, ihre festgefügte Stellung, — sind bedeutungsvolle Glieder im Organismus des Ganzen. So ist z. B. die Gegenüberstellung Grabbes und seiner Mutter im „Einsamen“ ohne Belang für die Idee und die Handlung, — sie karakterisiert nur die Beteiligten; der Gegensatz des geistbesessenen Königs und der die Wirklichkeit vertretenden Königin-Mutter dagegen hat symbolische Kraft; er ist für die Entwicklung des Problems und der Handlung wesentlich:

Im „Jungen Menschen“ strömt nur der Rausch des Gefühls, der „Einsame“ zeigt wenigstens Ansätze zur Gestaltung, — im „König“ aber versucht Johst nicht nur den Brand seiner Erlebnisse,

sondern auch die Welt, an der er erlebte, darzustellen, — er versucht ein symbolhaftes Abbild des Lebens zu geben.

Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß Johsts symbolhaftes Gestalten nur dem Intellekt entspringt: die Königin-Mutter, der Oberhofzeremonienmeister, der Arzt Melior, der Geistliche stehen nicht im Drama, weil Johst solche Menschen schaffen (nachschaffen) mußte, sondern weil er sie zur Verkörperung seines Problems notwendig fand; sie sind nur um ihrer Bedeutung willen da, — alle Figuren dieses Dramas haben zu wenig Eigenleben; ebenso fehlt es der Handlung an der sinnlichen Kraft wirklicher Geschehnisse, — sie ist allzu sichtlich auf der Schnur der Idee aufgereiht: konstruiert.

Es fehlt Johsts symbolhafter Gestaltung an der blühenden Sinnlichkeit, die nur das schöpferische Erlebnis, — nie die Erkenntnis geben kann. —

Ob Johst je dazu kommen wird, nicht nur an der Wirklichkeit sein Gefühl und seinen Geist zu entzünden, sondern die Wirklichkeit selbst so zu erleben, daß er sie in lebendigen Symbolen auszugestalten vermag?

Daß er noch dazu kommen wird oder kommen kann, schließe ich vor allem daraus, daß eines seiner ersten Dramen, die Bauernkomödie „Stroh“ eine kraftvolle Wirklichkeitsgestaltung zeigt; hier sind die einzelnen Karaktere in ihrer Eigenart erfaßt und gestaltet; aber dieser Komödie fehlt im Gegensatz zum „König“ die Vertiefung zur Bedeutsamkeit und im Gegensatz zum „Jungen Menschen“

und zum „Einsamen" fehlt ihr die innerste Beteiligung des Dichters; sie bleibt ein zufälliges, wenn auch lebhaftes Abbild des Alltags, — bleibt Einzelgeschichte; sie ist nicht vom „Gottvatergefühl" des Dichters zu einer Welt für sich — zu einem Symbol umgeschaffen.

Aber diese Komödie beweist immerhin, daß Johst auch dichterischen Sinn für die Umwelt hat.

Wenn es ihm gelingt, die Freude an den eigenartigen Karakteren und Geschehnissen der Wirklichkeit („Stroh") mit der intensiven Erlebniskraft („Der junge Mensch", „Der Einsame") und dem Streben nach symbolhafter Bedeutsamkeit und plastischer Gestaltung der Figuren und der Handlung („Der König") zu verbinden, wird er Werke schaffen, die seiner Erkenntnis Erfüllung geben: — lebendige Symbole des Allgeistes.

Hanns Johst als dichterische Persönlichkeit hat, wie wir gesehen haben, alle die Kräfte, die notwendig sind, um ein vollwertiges Kunstwerk, ein lebendiges Symbol des Allgeistes zu schaffen; sie haben sich bisher aber noch in keinem seiner Werke zur Einheit gefunden.

Ähnlich ist es bei Fritz von Unruh:

In seinem ersten Drama „Offiziere" tastet sich Unruh langsam aus der Nachzeichnung nur gesehener Szenen zur Gestaltung eines Erlebnisses hin; er macht den Stoff noch nicht zum Träger

der Idee, — er fügt zwischen rein-stoffliche Szenen kurze Dialoge ein, die dem Stoff eine Bedeutung aufsetzen.

In seinem zweiten Drama „Louis Ferdinand Prinz von Preußen" hingegen geht er von dem Problem, von dem dichterischen Erlebnis aus und läßt die Szenen organisch daraus aufwachsen. Das Zentrum des Dramas ist von vornherein und stets entschieden: Prinz Louis Ferdinand und sein Kampf zwischen dem preußischen Gehorsam gegen den König und der inneren genialen Berufung, über den König hinwegzusteigen.

Das Problem ist nicht: diskutiert, — es ist gestaltet. Es wird uns nicht nach der Art schlechter Realisten erzählt, daß Louis Ferdinand beim Volk beliebt ist — wir erleben es mit. Er ist so dargestellt, daß wir Begeisterung für ihn fühlen, daß wir an den genialen Funken in ihm glauben müssen. Ohne daß uns eine vorlaute und ernüchternde Bemerkung des Dichters darauf aufmerksam macht, erleben wir mit, wie Louis Ferdinand immer mehr in die Überzeugung gerissen wird, daß er der berufene Nachfolger seines großen Oheims, Friedrichs des Großen, ist. Innere Berufung gilt mehr als der Buchstabe des Gesetzes —: in diesem Gedanken wiederholt sich das Problem aus den „Offizieren". Aber während es in den „Offizieren" nur in der Diskussion verfochten wurde, ist es hier dargestellt: die Offiziere fallen vom König ab und bieten Prinz Louis Ferdinand die Krone.

Doch der Prinz nimmt die Krone nicht an. Da-

mit setzt eine Umkehr ein, die wir nicht miterleben können, da sie nicht entwickelt, nicht gestaltet ist. Wir können sie uns nur ausdenken: der Prinz hat Napoleon gesehen und an ihm sich selbst als einen Eroberer, Empörer erlebt. Im Anblick des kriegssüchtigen, ich- und ruhmsüchtigen Napoleon erkennt er die ethische Größe seines friedliebenden, bescheidenen Königs.

Wie gesagt, diese Weiterentwicklung von der höheren Pflicht der inneren Berufung der Persönlichkeit zur Anerkennung der noch höheren Pflicht gegenüber der Allgemeinheit ist nicht gestaltet; Unruh macht hier einen Sprung; er bejaht eine Idee, die er nur vom Hörensagen kennt, die er noch nicht erlebt hat: er wird konventionell.

Überhaupt sind die Empfindungen und Anschauungen in Unruhs beiden ersten Dramen wenig persönlich; sie sind von der Überlieferung gebrochen, verschleiert.

In seinem Drama „Ein Geschlecht" aber beginnt Unruh umso entschiedener um die freie, eigenartige Klärung seiner Erlebnisse und Probleme zu ringen. Wie für den „Ältesten Sohn" gilt es hier für Unruh: „ich will aus dieser Kneblung ganz heraus und reiß den Vorhang auf! Das Licht erscheine! — ich muß dorthin wo wirklich Wahrheit herrscht — ich muß zu ihr und reiße alles ein, was wider mich."

In den beiden früheren Dramen war der Krieg für Unruh das heilige Ereignis, in dem die Persönlichkeit aufwächst zu einer höheren Bestimmung.

Nun aber hat er am Krieg: „Die Macht erlebt, die alle Wesen beugt, bis sie den eignen Willen ganz verlieren."

Dieser Zwiespalt zwischen anerzogenem Glauben und eigenem Erlebnis macht das Zentrum der Tragödie „Ein Geschlecht".

Ihre beiden Hauptgestalten sind „Die Mutter", die Vertreterin des Bestehenden, und „Der älteste Sohn", der sich aus überkommenen Anschauungen zur absoluten Wahrheit aufringen will.

Er verneint alle erdhafte Natur als die schwere Mauer vor dem absoluten Wissen und stürzt sich, wie er einst eine trächtige Katze erschlug um hinter das Rätsel der Geburt zu kommen, ins Leere: aus der Enttäuschung an der Erde kommt er zu ihrer Verachtung — wird er allzu geistsüchtig. — —

Und wie der älteste Sohn sich von der Erde abstößt um zur Wahrheit zu kommen, so hat sich Unruh aus der realistischen Darstellung in den expressionistischen Stil gelöst.

Aber Unruh schließt seine Tragödie „Ein Geschlecht" nicht mit der Erdenflucht des Ältesten Sohnes: über seinen ungeduldigen Tod erhebt sich die Mutter, die Verkünderin der organischen Entwicklung: „doch unerbittlich bleibt vor jedem Wunsch die Wirklichkeit und zwingt zum Weiterschreiten — Erzwungene Taten noch so laut getan, verdorren —"; sie ist nicht mehr die Mutter, gegen die des Ältesten Sohnes eigentliche Empörung ging, — die Mutter, die den Sohn zur Kon-

vention und zum Kriegswahn erzog — auch sie bittet: „um neues Blut und neues Fühlen".

An der Leiche des Sohnes knieend, sieht sie einen neuen Tag heranwehen, — sie erkennt: der Erde Kraft wurde mißbraucht, aber deshalb ist der Sinn der Erde nicht, wie der Älteste Sohn in seiner Verzweiflung sagt: „auf daß der Boden Macht ernähren kann, frißt er sich satt an unsrer Brüder Fleisch —".

Die Macht muß denen, die sie mißbrauchten, die aus der Erde „ein Leichenhaus" machten, entrissen und muß an ein neues, ein liebendes, freudvolles Geschlecht gegeben werden. —

Das Grunderlebnis der Tragödie „Ein Geschlecht" ist die verzweifelte Enttäuschung am überkommenen Glauben und das rasende Fragen nach neuem Sinn. Dieses Fragen entlädt sich allerdings mehr im Vernichten der alten Gesetze als im Schaffen von neuen Werten.

In dem zweiten Teil der Tragödie „Ein Geschlecht", in dem Spiel „Platz" versucht nun Unruh die verschiedenen, durch die Vernichtung der alten Gesetze entfesselten Kräfte zu Wort zu bringen und aus ihrem Kampf eine neue Weltanschauung erstehen zu lassen: nicht dadurch, daß man die Macht in andere Hände gibt, nicht dadurch, daß die Menschen „Liebe" ausrufen und in viehischer Hemmungslosigkeit zu einander rennen, — nur durch die innere Wandlung des Menschen zur Liebe, zur Liebe gegen den Einzelnen, den Nächsten kann die Welt erlöst werden. —

Statt des ichsüchtigen, machtsüchtigen und allsüchtigen Männer-Geistes, soll das Herz des Weibes Mittelpunkt der Welt werden: „ich sehe tief in das Herz der Welt, da deine Kraft aus neuer Liebe neue Menschen schafft." —

In der Idee also hat Fritz von Unruh zurückgefunden zur Natur — zum Organischen.

In seiner Form aber ist er auch im „Platz" noch einseitig: männer-geistig. Er versucht zwar, eine Handlung und körperhafte Symbole zu schaffen, aber sie bleiben ungestaltet, unlebendig.

Sie sind erdacht aber nicht erlebt.

Unruh ist hier weiter noch als im „Geschlecht", wo das Geistige unmittelbar aus dem aufgewühlten Gefühl stieg, vom körperhaften Erleben entfernt: in der Tragödie „Ein Geschlecht" ist die Leidenschaft des Wissenwollens, in dem Spiel „Platz" ist das Abwägen von Gedanken. „Platz" führt mit Hilfe des Intellekts zu Ende, zur Klarheit, was Unruh in der Tragödie „Ein Geschlecht" unmittelbar erlebte.

Erlebte! Unruh klärt seine Erlebnisse mit Hilfe des Verstandes, aber er bedichtet nicht abstrakte Gedanken! Sein augenblicklicher Stil muß zwar „expressionistisch" genannt werden, aber deshalb wurde Unruh noch nicht zu einem Georg Kaiser.

Georg Kaiser ist von Geburt an erlebnisunfähig: intellektuell; Unruh aber kam wie fast alle modernen Dichter in eine Zeit, in der er Klarheit sucht — über seine Erlebnisse.

Wie er sich in der Idee zu einer neuen, tiefe-

ren Bejahung des Körperhaft-Organischen durchgerungen hat, so wird er auch über die abstrakte Aussprache hinauswachsen in eine neue höhere Gestaltung des Körpers.

Wenigstens läßt die starke, sinnliche Erlebnis- und Gestaltungskraft seiner ersten Dramen dies hoffen. —

Die gleichen Probleme, die Fritz von Unruh in seinen beiden Dramen „Ein Geschlecht" und „Platz" beschäftigen, gestaltet Arnold Ulitz in seinem Roman „Ararat".

Dieser Roman ist aufgebaut auf dem Gegensatz der beiden Männergestalten: Alexander und Daniel.

Alexander, der von sich sagt: „ich bin das Gehirn der Welt! Ich habe die Welt gemacht! Ich habe den Krieg gemacht! Ich habe die Revolution gemacht!" — Alexander ist der große Militarist, der gewaltige Revolutionär, der geniale Bolschewist; er ist alles in Einem, ohne daß seine Karakterisierung Widersprüche zeigt, denn wie Unruh so fand auch Ulitz die Lösung: alle Erscheinungen des Lebens und alle politischen Richtungen unserer Zeit sind zu scheiden in: ichsüchtige, geistsüchtige, machtsüchtige — und in demütige, dienende, liebende.

Der Wechsel der Parteien und der Programme wird die Welt nicht erlösen: die Ichsucht des Gehirnmenschen, gleichviel unter welcher Fahne er seine Machtgier verbirgt, muß, wie Alexander von

Daniel erschlagen wird, gebrochen und an seine Stelle muß die Nächstenliebe des Herzens gesetzt werden.

Die Welt des Alexander ist unfruchtbar (Alexander, der nie ein Weib berührte, vermag sich nur leblose Ebenbilder aus totem Lehm zu kneten), sie wird in endlosem Mord zugrunde gehen; die Zukunft aber gehört Daniel und seinem Sohn Sebastian, gehört dem naturhaften, mit dem Herzen, nicht mit dem Hirn lebenden Menschen.

Das Ziel dieses Romans ist also wie das Ziel der letzten Dramen Unruhs: die Vernichtung des ichsüchtigen und machtsüchtigen Gehirnmenschen, der die Natur, das Weib, den einzelnen Menschen verachtet, des „Männer-Geisterhauses" wie Unruh sagt, und die Versöhnung der Welt durch die nachbarliche Güte des Herzens.

Das gleiche Problem also, — das gleiche Ergebnis bei Ulitz wie bei Unruh.

Aber Unruh spricht von der Überwindung des „Männer-Geisterhauses" im Stil des „Männer-Geisterhauses", — im unkörperhaften, einseitig-geistigen Stil des Expressionismus. Seine Rückkehr zum Organischen ist vorerst nur theoretisch.

Ulitz dagegen gestaltet seine, das Natürliche, Organische betonende Weltanschauung in einer organischen, körperhaften Form.

Unruh gibt seine Idee in der leidenschaftlichen Diskusion, — bei Ulitz ist die Idee ganz in die Handlung gebettet.

Unruh spricht von dem Recht des Einzelmen-

schen und macht seine Figuren doch nicht zu organisch-lebenden Karakteren, sondern nur zu Trägern des Gedankens, — Ulitz aber gestaltet Menschen von starker Eigenart und macht sie gleichzeitig zu Verkörperungen des Gedankens.

Bei ihm fließen die zufälligen Bilder der Wirklichkeit mit dem Gesamterlebnis der Zeit zusammen; Begebenheiten, die er mit dem Auge erlebte und die Ideen, die seine Seele erregten, finden sich zur Einheit.

Die Tatsache gibt dem Gedanken einen Körper und die Idee beseelt die Begebenheit, den zufälligen Einzelmenschen und macht sie zum Symbol — schafft sich an ihnen ein sichtbares Symbol.

Ulitz hat die heute seltene, sinnenstarke Freude an der Körperlichkeit des Wortes (am Erzählen) und an allem Körperlichen; aber er ist nicht nur ein lebhafter, kraftvoller Gestalter, — er vermag auch die großen Zusammenhänge zu erfassen.

In Ulitz' Roman „Ararat" — der seine früheren Werke (Novellen und Gedichte) weit zurückläßt — ist unsere Zeit tief in ihrer Bedeutung erlebt und mit formbegabten Händen lebendig gestaltet.

Hier ist — wie bei Hamsun —: Einheit von sinnlichem Körpererlebnis und tiefem Bedeutungserlebnis.

* * *

Ich sprach von den Dichtern, die nur eine affenhafte Gestaltungsfähigkeit besitzen und von denen, die nur erleben können.

Ich sprach ferner von den Dichtern, die nur den Körper erleben und von denen, die nur den Sinn erleben oder erdenken.

Und ich sprach endlich von den Dichtern, in denen alles fruchtbar ist: die Gestaltungs- und die Erlebniskraft, das Körpererlebnis und das Bedeutungserlebnis.

Ich ziehe nun das Ergebnis meiner gesamten Betrachtungen:

Das Erlebnis ist der Vater der Dichtung;
die Mutter aber ist die Gestaltungskraft.

Der positive Wert eines Dichters ist immer die Summe aus seiner Erlebnis- und seiner Gestaltungskraft.

Der eine Dichter ist groß, weil er die Bedeutung der Dinge ungewöhnlich tief erlebt — seine Körpererlebnisse mögen weniger stark sein;

ein anderer Dichter ist überragend, weil er den Körper in blühender Lebendigkeit erlebt und gestaltet — seine Probleme mögen weniger tief sein.

Am größten aber: Genie ist der Dichter, der die Dinge kraftvoll und wie etwas jedermann Bekanntes darstellt, — aus ihrem Urgrund aber eine ungewöhnliche, tiefe Bedeutung aufleuchten läßt.

Genie ist, wer die Bedeutung und den Körper schöpferisch erlebt und seine Erlebnisse restlos zu vermitteln: auszugestalten weiß.

Namen-Verzeichnis

Johannes R. Becher (S. 27. 80).
Georg Büchner (S. 16).
Theodor Däubler (S. 20, 74).
Dostojewski (S. 17).
Kasimir Edschmid (S. 38).
Herbert Eulenberg (S. 54).
Hans Franck (S. 23).
Reinhard Goering (S. 20).
Goethe (S. 16, 17, 23).
Knut Hamsun (S. 17, 56).
Walter Hasenclever (S. 17, 20, 66).
Carl Hauptmann (S. 53).
Gerhart Hauptmann (S. 15, 16, 20, 47).
Friedrich Hebbel (S. 23).
Hanns Johst (S. 15, 23, 89).
Georg Kaiser (S. 20, 76).
Klabund (S. 15).
Heinrich von Kleist (S. 15).
Kokoschka (S. 20)
Paul Kornfeld (S. 19, 80).
Heinrich Mann (S. 14, 31).
Thomas Mann (S. 42).
Novalis (S. 19).
R. M. Rilke (S. 24, 85).
Shakespeare (S. 17).
Schiller (S. 15, 23).
Reinhard Sorge (S. 17).
Carl Sternheim (S. 14, 40).
August Strindberg (S. 17, 63).
Georg Trakl (S. 17).
Arnold Ulitz (S. 24, 99).
Fritz von Unruh (S. 16, 19, 23, 93).
Frank Wedekind (S. 49).
F. Werfel (S. 19, 20. 27, 69).

Arnold Ulitz

Ararat

Roman

Auflage 10000

Oberschlesische Landeszeitung: Hier ist Gewaltiges am Werke. Ein außergewöhnlich Begnadeter spricht in Visionen von so elementarer Größe, von so erhebender und zermürbender Tiefenlotung der Seelen, daß Erschütterung des Organismus Folge ist . . . Ein Anfang! Ein Anfang der neuen Welt mit der Religion der Güte . . . Nie etwas Konstruiertes in dem Roman, der seit langem wieder zeigt, daß er eine Dichtungsart ist, keine Schleuderware für Dummheitsgewinnler. Eine gewaltige Epik ist diese Dichtung, in der sich das Wesen einer Zeit der Wende sublimiert . . . Ulitz ist der Bedeutendsten einer. Wir haben ein Recht, auf diesen Dichter stolz zu sein . . . Erotische Höllen und Paradiese öffnen ihre Tore sperrangelweit, und nicht eine Zeile, nicht ein Wort verletzt, alles ist Dichtung von erhabener Größe. Das ist die neue Kunst, was aus diesem Werke spricht, das ist Ausdruck, Expression der Seele! . . . Ich kenne nichts, das dem Buche nur annähernd an die Seite zu stellen wäre . . .

Neue Badische Landeszeitung, Mannheim: Seit Jahren ist mir keine Prosadichtung von so infernalischer Wucht, weißglühender Hellsichtigkeit, berstender Fülle und tiefster Schönheit unter die Augen gekommen. Dieses Buch ist furchtbar in seiner Irdischkeit, traumhaft schön in seiner legendenhaften Jenseitigkeit. Ein Roman, der mich triumphieren läßt: aus der Mitte eines niedergebrochenen, zu Boden gefäusteten Volkes steht ein gewaltiger Schöpfer auf, ein Riese, eine Urkraft und gestaltet mit großartiger Sicherheit aus Blut, Brei, Asche und Wahnsinn eine neue Erde, rollt aus den hinabtosenden Fluten der Wüstheit eine entsühnte, reine und blühende Welt mit breiten, mächtigen Schultern herauf. Dieser Schlesier Arnold Ulitz, bisher eine Hoffnung, tritt in die erste Reihe der zeitgenössischen Dichter. Sein Buch wird einen Weltlauf machen, denn was hier gestaltet ist, geht alle Völker an.

Preußische Jahrbücher, Berlin: Ein fast mystisches Buch, das den schrecklichen Brodem, der aus dem bolschewistischen Rußland aufsteigt, aus den Handlungen, Reden und Visionen seiner schmerzverzückten Menschen ahnen läßt.

Verlag von Albert Langen in München

Weitere Pressestimmen über den Roman „Ararat" von Arnold Ulitz

Darmstädter Zeitung: In dem Schlesier Arnold Ulitz ist einem niedergetretenen Volk ein gewaltiger Schöpfer erstanden, der in seinem „Ararat" blutvoll, ungestüm und unbekümmert ein Buch allen Völker gab. Blut pulst ohne Ermatten durch den blühenden Leib der Dichtung, die wundersam seelische Gebilde in eigen-klingenden Farben pastelliert. Voll dämonischer Schönheit wuchtet eine Menschheitstragödie auf, die, obwohl aus dem Zeitlichen gegriffen, immer zeitlos bleiben wird. Aus groß geschauten Geschehnissen formen sich Symbole, aus scharf umrissenen Einzelschicksalen, Menschheitsschicksale. Was aus dem Buch aufsteigt, ist ein gewaltiger Hymnus der Liebe zum All, der uns erschauern macht, ist eine Fabulierkunst, die in die Tiefen der chaotischen Menschenseele lotet, ist ein Rhythmus im Wortklang, der an die alten Propheten erinnert.

Breslauer Neueste Nachrichten: Sein Buch ist wuchtig und lapidar, es ist Gesetz und Notwendigkeit. Es läßt aus intensiv gespannter Kraft Fülle des Geschehens hervorkreisen und spult dieses Geschehen in die Ruhe des Geheimnisses zurück. Es macht die Dämonie des Geschehens hinter den Ereignissen magisch leuchtend und behält doch die Sicherheit einfacher, unverkrampfter, unverschnörkelter Gestaltung. Noch in der Genialität jeder Einzeleingebung beweist Ulitz seine bauende, ballende, symbolbildende Kraft. Diese Dichtung ist Mythos und Überhöhung des Wirklichen, sie ist gegründet in Gott und überspannt von seinem Himmel. Aber sie wächst von der Erde empor und sprüht nicht aus Wolken herab. Arnold Ulitz, bisher eine Hoffnung, hat den Kreis seines Künstlertums umschritten und es als Intensität des Persönlichen, als Steigerung des Menschlichen legitimiert. Wie selten ist das heute, da Menschliches und Künstlerisches sich aneinander zerreiben.

Neues Budapester Abendblatt: Ein großes Buch, nein, kein Buch, ein Erlebnis ... Alle Probleme der neuesten Zeit ziehen durch dieses große Buch, das in Komposition, Gedankenfülle, Schönheit und Vielfältigkeit des Ausdrucks kaum seines gleichen hat.

Berliner Tageblatt: Der Roman ist etwas ganz Kolossales, ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung. Edle Quellen sind es, die sein Werk segneten, daß es groß werde. Wenn es einen

Weitere Pressestimmen über den Roman „Ararat" von Arnold Ulitz

Expressionismus gibt, so hat er hier Ausdruck gefunden. Ein neues Weltbild wurde geschaffen. Aber es gibt kein Kunstwerk, das expressionistisch allein ist. So bringt Ulitz im einheitlichen Ganzen auch stärkste Impressionen der Natur, der Städte und Menschen. Eine unerbittliche, glühende Realphantasie läßt ihn Dinge schauen und sagen, die allen Herren der heutigen Welt zu denken geben sollten, welche den Augenblick ihrer Macht nutzend, nicht die Zukunft bedenken. Dieses Buch soll jeder lesen, der in die Zeit hineinstarrt und ihre Züge nicht zu deuten vermag, weil sie ihm zu nahe an den Leib gerückt sind.

Der Bücherwurm, München: Hunderte haben gerungen, die Hochflut der Gegenwart, die Kraft des Weltkrieges und die Flammen der Revolution in Dichtung zu ballen; die meisten brachten nur intellektuelles Gestammel und dialogisierte Leitartikel zuwege. Ulitz aber gelang es, die Zeit in den Brennspiegel der Dichtung zu fassen. Er ist hier ein Grimmelshausen, — aber ein moderner Grimmelshausen, der nicht nur Abenteuer, nicht nur Taten erzählt sondern sie mit Geist zu durchgluten weiß. Er hat die Kraft wie ein alter Erzähler, ohne rhetorische Wünsche aufzuwühlen, aber er hat auch die tiefe bewußte Geistigkeit der Modernen. — Ich halte diesen Roman für eines der bedeutendsten Bücher der Gegenwart und empfehle ihn sowohl den geistig und literarisch Interessierten als auch denen, die auf spannende Handlung sehen. Dieser Roman wird als Dichtung und als Leitspiegel lange bleiben.

Deutsches Wochenheft, Berlin: Das bedeutendste Zeitbuch unserer Tage schrieb Arnold Ulitz im „Ararat". Hier schuf auf 440 Seiten, die eine Art Weltbibel in sich schließen, der Dichter mit einem stilistisch und kompositorisch beispiellosen Können das Buch der Bolschewiken im russischen Walde. Seltsam, daß man über diesem Buche niemals den Gedanken an die Bibel beiseiteschieben kann! Es wurde der beste Bolschewistenroman voll Blut, Brand und Gedankenfülle, Herzenseinfalt, den wohl je ein Mensch zu schreiben vermag.

Kattowitzer Zeitung: Ein Name, bei dem aufgemerkt werden muß! Ein Name, der seit „Ararat" erschien, mit starkem Klange über das deutsche Land hallt wie eine Glocke:

Verlag von Albert Langen in München

Weitere Pressestimmen über den Roman „Ararat" von Arnold Ulitz

aufreißend, aufrüttelnd, warnend, heiligend. Da, ein großer Dichter ist unter uns erstanden. Einer, wie wir ihn brauchen wie das tägliche Brot, einer, wie ihn unsere Zeit ersehnte. Kein blaßblütiger Ästhet, kein Wortedrechsler und Phrasenspinner, eine gewaltige Dichterkraft, ursicher in der künstlerischen Gestaltung seines Werkes, voll heiliger Liebe zur Wahrheit und zur Menschheit, reich und fruchtbar wie ein breiter tiefer Strom und zu den ewigen Meeren drängend wie dieser! Ja, es ist ein seltsames und geheimnisvolles Buch, dieser „Ararat". Es ist ein lebendiges Buch und es wird sein Schicksal haben.

B. Z. am Mittag, Berlin: Hier ist aus den Erlebnissen und Geschehnissen unserer Zeit ein moderner Mythos entstanden, dessen Sprache, oft ins Hymnische gesteigert, von biblischer Wucht ist, und dessen Gestalten die zeitlose Größe alter Legenden haben. Innigkeit und wilde Leidenschaft sind in diesem Buch seltsam gepaart, grausige Dämonie und milde Abgeklärtheit. Ein Werk reinster Schönheit. Ein Erlebnis.

Volksstimme, Chemnitz: Dieses Buch ist ein wundervolles Werk. Jedem, der mit Schauer durch das Gewaltige unserer Zeit gegangen ist, muß es ein großes heiliges Miterlebensein voll Kraft und Gewalt.

Hamburger Nachrichten: Ulitz meistert die Sprache in einem Ausmaß, das ihm eine der ersten Stellen unter den Erzählern in deutscher Sprache sichert. Er zwingt den Leser in seine Gewalt.

Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen: In Ulitz' Roman „Ararat" ist das Leben unserer Zeit mit formbegabten Händen wuchtig gepackt und mit visionärer Kraft gedeutet.

Kölnische Zeitung: Von höchst eindrucksvoller Großartigkeit, die sich zu wahrhaft monumentalen Wirkungen steigert . . .

Hannoverscher Courier: Diese Vision wird mit fabelhafter dichterischer Kraft bewältigt. Ulitz' Roman ist berufen, das Buch unserer Zeit zu werden.

Berliner Börsen-Courier: Konstruktive Phantasie und bildkräftige Sprachbehandlung schlagen in ihm den riesigen Rundhorizont eines vollkommenen, lebenerfüllten Weltbildes auf . . .

Verlag von Albert Langen in München

Digitized by Google

Knut Hamsun

Segen der Erde

Roman

Auflage 15000

Die Welt am Montag, Berlin: Der Norweger Knut Hamsun ist heute vielleicht der echteste, der größte Dichter der Erde ... In einem wahrhaft monumentalen Buche gestaltet der befreite Hamsun den „Segen der Erde". Dies Buch hat die erhabenen Umrisse der Bibel, der Edda, des Homer — Umrisse, wie ferne Felsen. Und es hat den Rhythmus alter Volkslieder und Märchen. Rhythmen einfach und ewig, wie das Rauschen von Wasser und Wind.

Tägliche Rundschau, Berlin: Beglückt legt man das Buch aus der Hand. Ein Kunstwerk von vollendeter Einheit des inneren Schauens und der äußeren Gestaltung und des Stils ist hier zustandegekommen, ein Werk von starker symbolischer Kraft, die lange nachhallt. Wie eine fromme Legende von biblischer Einfalt und Größe zieht dieses Epos an uns vorüber.

Göttinger Zeitung: Wie herrlich und beglückend ist dieses Loblied, dieser Hymnus, dieses kindliche Jubeln und ehrfürchtige Danken. Wer hat heute diese göttliche Primitivität des Wortes und der Seele wie Hamsun? Er ist ein Dichter, ein Ganzer, ein Großer. Gepriesen sei er in unseren Tagen! Er macht euch alle reich.

Magdeburger Zeitung: Wie in biblischer Kraft ist dies Buch geschrieben: das Buch der Menschen eines neuen Geschlechtes. Isak und Inger von Sallanraa ... Das Buch des nervenstärkenden Geruchs der gebrochenen Ackerscholle. Das Buch der vielfältig lebendigen Hamsunschen Gestalten ... Das Buch des großen Dichters, dessen hingebende Individualität immer wachsend, erweiternd ist: hier die Kultur, und das Urmenschentum ganz umspannend ... Das Buch Hamsuns, des rassig-germanischen, uns Deutschen wohlgesinnten nordischen Menschen, der alternd ewig jung und in jedem Buche neu, ursprünglich neu erscheint.

Eisenacher Zeitung: Dieses Werk bezeugt mit eindringlicher Kraft von neuem, daß wir in Hamsun nicht nur den letzten der großen nordischen Dichter, sondern den bedeutendsten lebenden Dichter überhaupt zu verehren haben.

Verlag von Albert Langen in München

Weitere Pressestimmen über den Roman „Segen der Erde" von Knut Hamsun

Westermanns Monatshefte: Höchste Einfachheit wird hier Größe und Tiefe zugleich, und oft, wenn man diese sich auf engem Raume und kargem Boden abspielenden Menschenschicksale in ihrer Schlichtheit und Vielfältigkeit vorüberziehen sieht, hat man das Gefühl, als sitze man vor einem Sänger der Vorzeit, der eine uralte Mär aus den Kindheitstagen der Mutter Erde erzählt: so naturhaft, still, ernst und groß ist das alles. All diese fein abgestuften oder scharf entgegengesetzten Menschentypen sind mit bewundernswerter Weltkenntnis geschildert, in einer sachlichen Gestaltungsfreude, ohne eine Spur von Moralisiererei, mit gleicher Schöpferliebe für Gerechte und Ungerechte. Darum ist „Segen der Erde" ein unvergängliches Buch, weil es auf die Elemente alles menschlichen Geschehens und Schicksals zurückgeht, und darum ist es ein tröstliches Buch, weil es uns lehrt, daß die Erde, der Boden, den wir bauen, alles hergeben kann, was den Menschen erhebt und beglückt, klein und demütig, dankbar und ehrfürchtig macht.

Die Hilfe, Berlin: Wenn man das überblickt, was die letzte Zeit uns auf dem Gebiet der Belletristik an dauernd Wertvollem beschert hat, so wird man an erster Stelle das Werk des Norwegers Knut Hamsun „Segen der Erde" nennen müssen. Ein Epos ist hier geschaffen, das an Homer gemahnt und dem man doch wieder unrecht täte, wenn man es mit ihm vergliche, so selbständig, ohne Vorbild und Anlehnung, steht es da. Wahrhaftigkeit, Einfachheit, Schönheit, — Besseres kann man von einem Buche nicht sagen.

Neues Wiener Journal: Dieses neue Werk ist in seiner grandiosen Schönheit, in seiner Einfalt und seinem Tiefsinn wie ein letztes Wort, wie ein Mahnruf an Verirrte. Eine bezaubernde Stimme ist's noch immer, die aus dem Buche entgegenklingt, eine nicht mehr vom Subjektivismus umwölkte Schönheit. Es ist heller, lichter Frühlingstag. Es ist beim Lesen wie ein Gang durch einen Urwald, wie eine Wiederkehr zur Erde.

Frankfurter Zeitung: Nicht nur der skandinavische Norden, Europa hat keinen menschlich-urweltlicheren Schöpfergeist als diesen Ödlandbauern, Fischer und Jäger und Wandersmann: Knut Hamsun.

Verlag von Albert Langen in München

Hanns Johst
Der König
Drama in zehn Bildern
5. Auflage

Vossische Zeitung, Berlin: Hanns Johsts Drama „Der König" hatte, wie unser Berichterstatter meldet, bei seiner Uraufführung im Dresdner Schauspielhaus einen ungewöhnlich starken Erfolg ...

Leipziger Neueste Nachrichten: Das Drama „Der König" von dem Leipziger Dichter Hanns Johst erzielte bei seiner Uraufführung im Staatsschauspielhaus einen sehr starken Erfolg und Eindruck ... Die Sprache weist eigne Prägung auf, ohne sich zu expressionistischem Gestammel herabzuwürdigen. Alles in allem eine wirkliche Dichtung, die ihren Stil für sich hat ...

Kölnische Zeitung: Bei seiner Uraufführung im Dresdner Schauspielhaus machte Hanns Johsts Drama „Der König" einen starken Eindruck ... Am Schluß der Vorstellung wurden der Dichter und der verdienstvolle Spielleiter Paul Wiecke wiederholt gerufen.

Hamburger Nachrichten: Im Staatsschauspielhaus erzielte das Drama „Der König" von Hanns Johst einen sehr starken Erfolg ... Man steht von der ersten bis zur letzten Szene unter dem Banne des Dichters ...

Rheinisch-Westfälische Zeitung: Ein Drama von großem Format, das viele gepriesene Gegenwartsdramen überdauern wird. Ich wüßte kein Drama der letzten Jahre zu nennen, das so tief die Tragik eines Höhensuchers, eines Menschen auf dem Königsthron, erfaßt und in einer gesättigten, packenden Handlung und einer glutvollen Sprache aufleben läßt ... Ein Gegenwartsdrama? Der Dichter lächelt Zeitlos ist das Drama über den Sucher Mensch ... Werk und Aufführung waren in der Öde der letzten Jahre schon eine Erfüllung ... Heil solchem verheißungsvollen Anfang. Der Dichter mußte sich am Schlusse mit seinen getreuen Helfern unzählige Male zeigen.

Frankfurter Zeitung: Dieser herrlich bunte Reigen, dies auf Goldgrund zuckende Spiel brachte in Dresden eine der glänzendsten künstlerisch reifsten Aufführungen, die wir seit langem erlebt ...

Verlag von Albert Langen in München

Im Delphin-Verlag München ist früher erschienen:

Friedrich Märker

Lebensgefühl und Weltgefühl

Einführung in die Gegenwart und ihre Kunst

Mit 48 Abbildungen

Pappband 25.— Mark. Halbleinenband 28.— Mark.

Mannheimer Tageblatt: Kein dogmatisches, lehrhaftes Buch, sondern ein Werk, das lebendurchglüht ist.

Weimarer Blätter: Der scharf sprühende Verstand des Verfassers, seine in die Tiefe geistiger Schöpfung fühlende Seele machen das Werk zu einem außerordentlichen.

Die Post, Berlin: Friedrich Märker hat ein wunderschönes, mit spürender Einfühlung und rücksichtslosem Wahrheitsdrang geschriebenes Buch erscheinen lassen: „Lebensgefühl und Weltgefühl". Dieses Werk gibt an der Hand eines reichen Bildermaterials die augenblicklich beste Einführung in die Probleme der Kunst überhaupt und in der gegenwärtigen Malerei zumal. — Märkers Buch, sehr hoffnungsfroh und prägsam geschrieben, ist heuristisch von großer Bedeutung. Es führt einen Schritt vorwärts in das gelobte Land, da wir Leib und Seele ganz innig vereinigen und in der Kunst Inhalt und Form in lebenspendenden Symbolen zusammenbringen.

Romantik, Berlin: Dieses köstliche Buch ist ein Psalm, ein Hymnus vom Menschen, der auf der Insel seines Erdenlebens die Einheit verlor mit dem All und brünstig aufs neue sie sucht in schaffender Tat.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig
Einband von E. A. Enders in Leipzig

Digitized by Google

133 M67

-85

UNIVERSITY OF MICHIGAN

3 9015 06451 2422

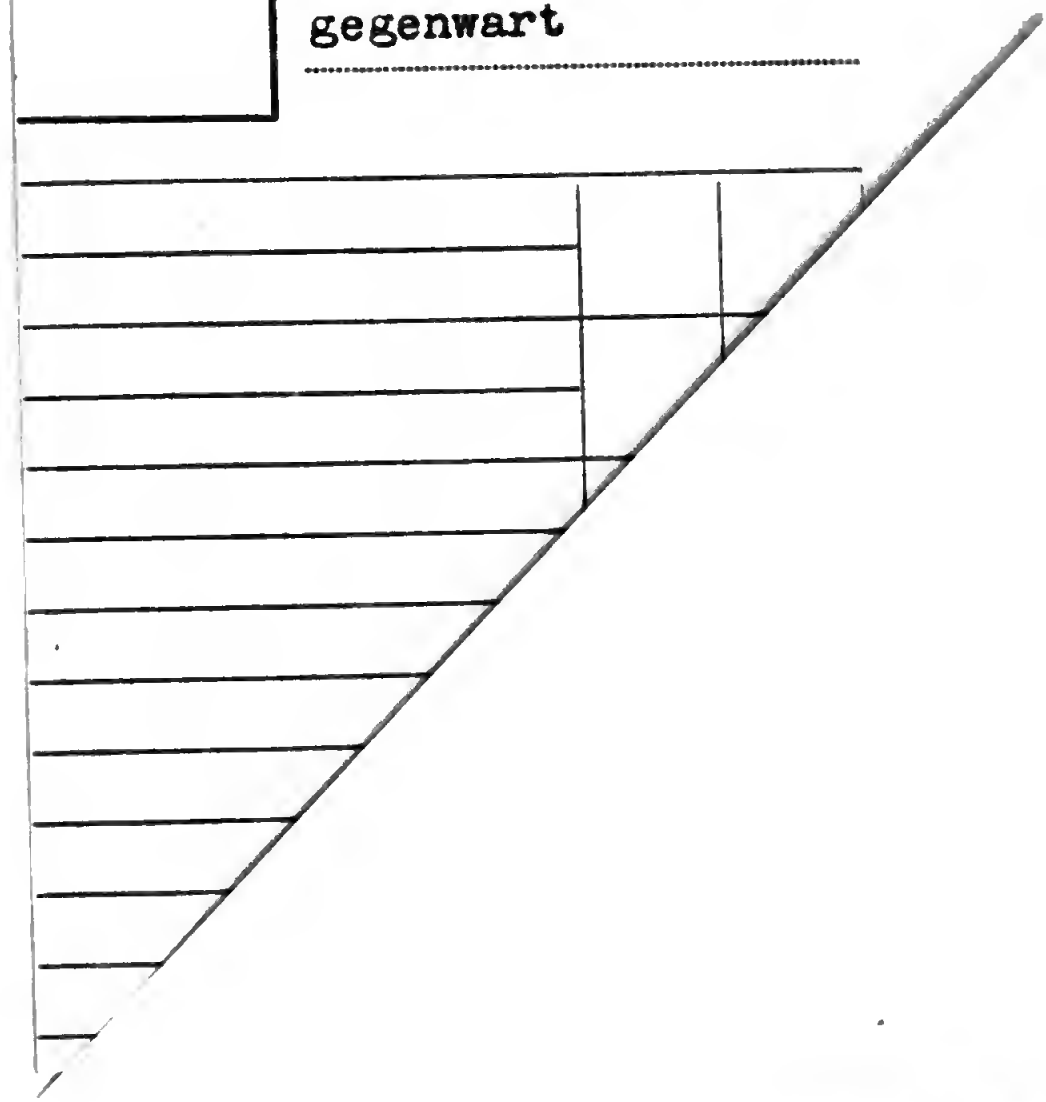
2 3 4 5

1

830.9
M185zu

6

Märker

Zur literatur der

gegenwart